

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras



**A PINTURA COMO DRAMA: TENSÃO MITOPOÉTICA NA
BELEZA E NO TRÁGICO CONTEMPORÂNEOS**

Ana Cristina Acciaioli de Figueiredo Cravo

Orientador(es): Prof. ^a Doutora Adriana Conceição Guimarães Veríssimo Serrão

Prof. Doutor Carlos João Tavares Correia

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Filosofia,
Especialidade de Estética e Filosofia da Arte

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras



A PINTURA COMO DRAMA: TENSÃO MITOPOÉTICA NA BELEZA E NO TRÁGICO CONTEMPORÂNEOS

Ana Cristina Acciaioli de Figueiredo Cravo

Orientador(es): Prof. ^a Doutora Adriana Conceição Guimarães Veríssimo Serrão
Prof. Doutor Carlos João Tavares Correia

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Filosofia,
Especialidade de Estética e Filosofia da Arte

Júri:

Presidente: Prof. Doutor José Viriato Soromenho Marques, Professor Presidente
Catedrático e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de
Lisboa;

Vogais:

Prof. Doutor Doutor António Pedro Couto Rocha Pita, Professor Catedrático da Faculdade
de Letras da Universidade de Coimbra;

Prof. Doutor Doutor Samuel José Travassos Rama, Professor Adjunto da Escola Superior
de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria;

Prof. Doutor Doutor José Manuel Guerra Quaresma Pedro, Professor Auxiliar da
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa;

Doutora Katia Dawn Hay Rodgers, Investigadora FCT do Centro de Filosofia da
Universidade de Lisboa;

Prof.^a Doutora Adriana Conceição Guimarães, Veríssimo Serrão, Professora Associada
com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora.

2018

**A PINTURA COMO DRAMA:
TENSÃO MITOPOÉTICA NA BELEZA E NO TRÁGICO
CONTEMPORÂNEOS**

A Michael Biberstein

Com admiração e humildade

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Adriana Veríssimo Serrão e ao Professor Doutor Carlos João Tavares Correia por me terem acompanhado paciente, amistosa e atentamente neste trabalho. Também pela criatividade e qualidade coloquial das suas lições que, como uma aprendizagem viva da estética e da ética, me ajudaram a crescer humanamente. A eles devo ainda a oportunidade de participar nos projectos de investigação de *Filosofia e Arquitectura da Paisagem* e de *Mitologia, Estética e Filosofia da Arte*, confiando-me tarefas que vieram enriquecer o meu percurso académico.

Agradeço ainda a todos os meus Professores do Programa Doutoral, com uma especial e saudosa gratidão à Professora Doutora Cristina Beckert, que ajudou a centrar a minha escolha de trabalho ao longo das suas inesquecíveis lições do Seminário de *Ética, Estética e Filosofia dos Valores*. Não posso deixar de referir também o Professor Doutor José Pedro Serra, pelo estímulo iniciador e incentivo respeitante ao tema de investigação. O meu outro saudoso obrigada é para o Pintor Michael Biberstein pela amizade, sabedoria e solidariedade com que me acolheu no seu atelier/oficina, acrescentando a sua honrosa disponibilidade para estar presente no Curso do VII Seminário de *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*.

À minha querida irmã Mena e ao meu amigo poeta e pintor António Sérgio agradeço a muito boa e amável ajuda para a revisão de texto.

Com igual gratidão e apreço, agradeço a todos os meus colegas e amigos, nomeadamente, Ana Rita de Almeida Ferreira, Beatriz Gama Lobo, Lavínia Pereira e Teresa Quirino, por cultivarem uma amizade mediada pelo amor à arte e à filosofia, acompanhando-me na discussão deste tema, ou ainda por essa bendita partilha de saberes ou inestimável trabalho de equipa. Finalmente, para a minha mãe e para a minha amiga Ana Cristina dos Santos Guerreiro, assim como para todos que cultivaram a sua co-presença de espírito e me deram força anímica, deixo o meu sincero e reiterado obrigada.

Resumo

A Pintura Como Drama descreve uma heurística do poético pictórico, relevando o carácter sintomático da beleza e do trágico contemporâneos.

O belo-trágico inscreve-se numa acepção dramática evocando as suas derivações: entre a modernidade e a actualidade afirma-se a importância do belo (para além do feio) e do trágico (para além do sublime), mas ambivalentemente.

Compreende-se que, em função de uma unidade, a beleza e o trágico traduzam um ponto comum na reflexividade inerente ao estético de cariz pictórico e à natureza como modelo de uma estética pura, como um drama da arte. Esta perspectiva anota, que, ao pretender distanciar-se da antropomorfização do estético, a aproximação da arte ao real revolve, todavia, o que de excessivo reside na arte, como se um *resto* designasse o estado de êxtase na sua excentricidade fenomenal. Em paralelo, a paradoxal possibilidade de reiteração de um paradigma da verdade no poético remanesce da paridade do carácter *belo-trágico* e da *arte como enigma* (na elocução de uma mitopoética actual).

Considera-se a produção artística na sua afirmação *não-nilista*, que, no contexto contemporâneo, se presentifica no fluxo da era do cibervisual em modo de resiliência, em confronto com a banalidade e a cópia.

Seguindo a construção de um fluxo estético, conjugando-a com a tragicidade do real e a catástrofe natural, afirmamos a importância da hibridez e do polissémico da linguagem artística, descrevendo uma propedêutica da arte, que, em sentido figural, se revela deferente à natureza.

Perante uma tensão entre a estética purista e a metaforologia, a idealidade e a concreção, o mimético e a criatividade humana, o múltiplo e o singular, Bacon, Biberstein, Rothko, Miró, Kiefer, Richter, entre outros artistas, exemplificam o figural pictórico; citando-se os filósofos Mario Perniola, e também George Steiner, Kant, Lacan, Deleuze, Lacoue-Labarthe, Platão, Louis Marin para discutir a sua possibilidade.

Palavras-chave: belo-trágico; pintura contemporânea; mitopoética; Perniola

Abstract

The Painting As Drama describes a pictorial poetic's heuristic, highlighting the symptomatic character of contemporary beauty and tragedy.

The *beautiful-tragic* inscribes itself in a dramatic sense, evoking its derivations: the importance of the beautiful (beyond the ugly) and the tragic (beyond the sublime) is ambivalently affirmed between modernity and actuality.

It is understandable that, in function of a unit, beauty and tragedy may translate a common point in the reflexivity inherent to the aesthetic pictorial nature and to nature as a model of pure aesthetic, as an art's drama. This perspective notes, that, in attempting to distance itself from the anthropomorphism of the aesthetic, the approach of art to the real, however, revolves what resides as excessive in art, as if a *rest* would designate the ecstasy in its phenomenal eccentricity. In parallel, the paradoxical possibility of reiterating a paradigm about truth in the poetic remains from the parity of the *beautiful-tragic* character and from art as an enigma (in the elocution of a current *mythopoetic*).

The artistic production is considered in its *non-nihilistic* assertion, which in the contemporary context presents itself in the flow of the era of cyber-visual as a resilient expression, opposing the banality and the copy.

Following the construction of an aesthetic flow combined with the tragic character of the real and with the natural catastrophe, we affirm the importance of the hybridity and the polysemy of art's language, describing an art's propaedeutic, that highlights its deference to nature, in a figural sense.

Facing a tension between purist aesthetics and metaphorology, the ideality and the concreteness, the mimetic and the humanity-creativity, the multiple and the singular, Bacon, Biberstein, Rothko, Miró, Kiefer, Richter, among other artists, exemplify the pictorial figural; we quote the philosophers Mario Perniola, and also George Steiner, Kant, Platão, Lacoue-Labarthe to discuss its possibility.

Key-words: beautiful-tragic; contemporary painting; mythopoetic; Perniola

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO.....	13
I - IDENTIDADE DRAMÁTICA E COMOÇÃO DO SUJEITO. UMA PERSPECTIVA SOBRE A REVOLUÇÃO SUBJECTIVA DA IDADE MODERNA.....	39
1 - Drama Como Vector Tensional Mitopoético.....	40
2 - O Sentir Cósmico, o Sentir Teátrico e a Metáfora do Real na Contemporaneidade.....	70
3 - A Poética Contemporânea e a Coalescência do Real e da Experiência Estética. Quatro Exemplos: Francisco Tropa, Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy e Rui Chafes.....	93
4 - Discursos Cruzados na Heurística da Espaço-Temporalidade.....	122
II - A BELEZA INQUIETANTE. PROPEDÊUTICA DA ARTE COMO RSILIÊNCIA VITAL E TRÂNSITO PARA O REAL.....	133
1 - A Beleza e o Drama. O Real como Abismo.....	134
2 - O Belo Para Além do Feio.....	154
3 - Do Belo como Hiato do Ver Abissal.....	167
4 - «O Trágico é Agora».....	185
III - ENIGMA E TENSÃO MITOPOÉTICA	222
1 - A Arte como Enigma.....	223
2 - Presenças Reais, Barbárie, Sensologia e a Linguagem da Arte e da Sua Sombra.....	234
3 - A Morte como Desdobramento da Imagem.....	241
4 - O <i>Devir da Imagem-Sensação</i> deleuziana.....	252
6 - Paradoxos: o resto e o atopus mitopoético.....	286
5 - Da Pluralidade dos Discursos e dos Ritos.....	270
IV - A PINTURA, O FIGURAL E A SUA SOMBRA.....	315
1 - O Figural e o Atopus Mitopoético.....	316
2 - Mitopoética da Beleza e do Trágico Contemporâneos.....	338
3 - Viagens ao Figural e Propedêutica da Espacialidade Pictórica. Gauguin, Bacon, Paula Rego Caravaggio, Klein, Rothko, Miró, Gerhard Richter, Michael Biberstein e Anselm Kiefer.....	373
4 - Estranheza e Magnificência da Pintura e da Sua Sombra	435
5 - O Resto e a Sombra da Arte.....	452
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	469
BIBLIOGRAFIA.....	481
ÍNDICE DE FIGURAS.....	513
ÍNDICE GERAL.....	521

«O que se passa debaixo da crueza da luz do Sul é uma forma de benevolência mascarada de impaciência: aceitamos as imperfeições do real com a mesma voracidade com que devoramos (ou desejamos devorar) as suas perfeições. É nesse implacável balanço entre peso e leveza, entre agrura e doçura, que os povos do Sul sempre construíram, no meio do maior caos, a grandeza arcaica do seu destino.»

Rui Chafes, “A história da minha vida”, in *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa, Documenta, 2012, p.24.

«In the Utopia of the Sunday, the aesthetic will, presumably, no longer have logic or necessity. The apprehensions and figurations in the play of metaphysical imagining, in the poem and the music, which tell of pain and of hope, of the flesh which is said to taste of ash and of the spirit which is said to have the savour of fire, are always Sabbatarian. They have risen out of an immensity of waiting which is that of man. Without them, how could we be patient? »

George Steiner, *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p. 232.

INTRODUÇÃO

Podemos perspectivar a idade moderna através da reconsideração de questões estético-filosóficas, revisitando-as desde esse estado a que se convoca a distância e que actualmente nos permite uma reflexão sobre o passado recente, compreendendo a cadência do que designamos como os fenómenos da arte sublinhados pela mutabilidade e na exemplificação das suas revoluções. O mesmo não pode dizer-se da contemplação do estético que se situa no espaço e no tempo que designamos por actualidade, mas acerca da qual apenas podemos ser sujeitos expectantes, atentos à percepção de *um sentir que está em pleno trânsito*.

Quando falamos de contemporaneidade consideramos em particular o século XX, e o sentido de diferença que Mario Perniola desenvolve, nos seus próprios termos, como uma ideia acerca do seu carácter excessivo e obsessivo, e ainda acerca de como a repetição poderá evocar não um retorno ao mesmo, mas «o sentir-se» onde quer que se esteja, *como estando sempre a nascer*¹. Na verdade, se algo se última na nossa consciência como uma dissemelhança com respeito ao passado recente, esse algo infere de uma perspectiva que designa a era relacional como um começo acerca do pensar o fenómeno e o quanto a importância desse começo pode ter para dizer que vivemos uma outra revolução ou que entrámos numa nova era em que a fenomenologia e o sujeito subjectivo humanista se colocam entre parêntesis, na visão de Perniola. De modo que podemos dizer que o fluxo contemporâneo é o trânsito que se desenlaça do tempo das vanguardas, da crise das pós-vanguardas do século XX, como um advento que adquire na actualidade um sucessivo sentido interpelativo de derivar e ultimar a idade Moderna e fluir para a era digital,² ao qual os sentidos de *prega barroca*, de *enigma* e de *um retorno ao antigo*³, de Mario Perniola, aludem. Mas ao dizermos que se colocam entre parêntesis a fenomenologia subjectiva e o sujeito relacional humanista, estamos de um modo introdutório a sublinhar

¹ Cf. Perniola, Mario, *Del Sentire*, Turim, Einaudi, 1991, pp. 117.

² “Moderna” como a era da revolução para a ciência, do aparecimento do sujeito e da estética subjectiva e não Modernismo e Pós-Modernismo, portanto como o termo é usado na filosofia e na história da filosofia, por exemplo, por Wladyslaw Tatarkiewicz. Cf. Tatarkiewicz, Wladyslaw, “Preâmbulo” in, *Historia de la Estética. La Estética Moderna 1400-1700*, vol. III, Madrid, Akal, 1990, pp. 5-9.

³ Cf. Perniola, Mario, *Enigmas: O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 165.

uma pletora de questões que nos impossibilitam recriar uma analogia entre identidade subjectiva e a noção de *diferença*, porque este último termo acopla o excessivo do sentir pernioliano; um amplexo de derivações sobre a perda de identidade, em que a síntese dialéctica, ainda que permeável à potencialidade de um humanismo, não se torna analogia da identidade, como Mario Perniola refere:

«Com efeito, não é certo que a noção de «diferença» possa ser considerada como um verdadeiro conceito análogo ao de «identidade» (em torno do qual se movimenta a lógica de Aristóteles) e ao de «contraditório» (em torno do qual se move a dialéctica de Hegel). Talvez mais do que no horizonte da pura especulação teórica, o seu âmbito (ou, pelo menos, o seu ponto de partida) é efectivamente, o carácter não puro do sentir, das experiências insólitas e perturbadoras, irreduzíveis à identidade, ambivalentes, excessivas, que se encontram entrecidas na existência de tantos homens e mulheres do século XX»⁴

Quanto a nós, o termo “drama” introduz um acoplar de reflexões sobre o que *já foi sentido* e o *fazer-se sentir*, designadamente, porque interpretamos que o drama indicia, também, um conflito do estético puro em relação à filosofia da arte. Ou, hipoteticamente sublinha uma potência acerca de como a criação humana *versus* os seus estádios de lugar contemplativo, cumula como um excesso de derivações do estético, como ambiguidades que importam à sensibilidade actual, mesmo quando nos acercamos de pensar a contemplação do *naturans* e da condição humana da produção artística. Assim, em paralelo a um sentir excessivo indiciado por Barthes e Mario Perniola, consideramos uma abertura de um campo de exemplificação da produção artística não digital, exclusiva do teor ensaístico de Mario Perniola.

Este estudo vai sintomatizando perceptos e afectos acerca da relevância da beleza, da arte, ao mesmo tempo que introduz uma expressão que potencia a aquiescência de reconhecer como é estranho o reflexo da identidade que compila ou constrói o sentido amplexo de trânsito da arte contemporânea. E pensamos em drama poético e nas derivações estéticas que nos comovem, ambivalentemente, numa inquietude de perda de identidade, reflectida por uma imagem estranha e pós-humana: a de trânsito dramático

⁴«In effetti, é dubbio che la nozione di differenza, possa essere considerata come un vero concetto, analogo a quello di «identità» (intorno a cui ruota la logica di Aristoteles) e a quello di «contraddizione» intorno a cui ruota la dialettica di Hegel). Forse più che nell'orizzonte della pura speculazione teoretica, il suo ambito (o almeno il suo punto di partenza) é proprio quello impuro del sentire, delle esperienze insolite e perturbante, irriducibili all'identità, ambivalente, eccessive di cui è stata intessuta l'esistenza di tanti uomini e donne del Novecento.» *Idem, ibidem*, p. 159.

para uma nova era. Deste modo, tanto a perspectiva de ser criador entre espécies viventes e sencientes, quanto a de uma abertura inconsciente, como um valor não necessariamente negativo e violento, são dados que vêm potencializar um princípio dramático estranho e pouco luminoso: transitar quase instintivamente como se houvesse uma heróica proeza de sincronia ao sentir, que predica uma causa mitopoética de libertação de um eu a propósito de num cenário de fim do planeta terra, ou de retorno a um sentir pré-linguístico e paradisíaco. De modo que, se trágico se sublinha a uma heróica tragicidade e o belo se aplica a uma sublimar tragicidade, há um intervalo paradigmático na contemporaneidade da arte em função de uma resiliência mitopoética que é endógena da criação humana. Assim, este intervalo deverá, sobretudo, ser perspectivado pelo sintomático valor que se faz manifestar como uma sobrevivência da história da imagem humana e do quanto esta se pode revelar como eufemismo, reflexo condicionado por um estado de adaptabilidade às revoluções da arte, e ao seu ultimar de sentido revolucionário que implica pensar sempre acerca de um retorno à origem da imagem.

“Drama”, para nós, é, hipoteticamente, um termo útil para referenciar a *complexidade de estádios de criação de uma para-harmonia* do fenómeno estético - um termo que indicia a importância do processo em arte e a ideia de fluxo de afectos e perceptos que ocorrem na produção artística e designa o êxtase do estético contemporâneo em relação a uma sintomatologia do *Belo e do Trágico*. De modo que nesta dissertação, *drama poético* assume-se como um estágio predicativo que medeia a *expressão de unidades artísticas* que parecem aproximar o sujeito, tanto de uma beleza, quanto de uma tragicidade. Partindo do princípio de uma inquietude criativa, que se apresenta na arte e na contemplação do estético, designamos uma tensão mitopoética, que será apresentada nesta investigação como *um sentir em diferença*, que, não obstante, reitera o belo e o trágico na actualidade da arte. Portanto, numa ambivalência de belo-trágico (como campo hipotático), que pressupõe que a arte nunca poderá deixar de ser uma derivação do êxtase do homem perante a natureza, muito embora um êxtase simbólico que deve pensar as suas derivações em relação ao juízo de gosto e à forma kantianos.

Ter uma perspectiva de assertividade para com o mundo e o real é, para a arte, procurar como a intuição poética opera através do seu sentido, ou com sentido, dramático para uma sensibilização ao valor universal do estético. Mas o que significa, na concretude

da arte, estar mais perto de uma verdade não solipsista? Como é que se move e actua a produção artística nesse pacto de uma educação da sensibilidade estética? Quem procura acompanhar o progresso sobre a realidade dos problemas nucleares da era actual, mas acrescentando à sua obra o valor desmistificador de uma outra noção de fantasia e perversão do outro? Quem está fora da luta contra uma comoção fanática e instrumentalizadora das mentes e, simultaneamente, continua a ser guiado por uma intrínseca capacidade de metaforizar e apresentar arte, mesmo que a questão de saber o que é arte seja uma questão aceite como indefinida?

Deste modo, reflectimos acerca de *uma tensão mitopoética* que concorre para uma defesa da reiteração da arte e que exemplifica “uma nova processualidade” reveladora de um ser deferente à natureza; de uma produção artística contemporânea que idealiza a politização da metáfora da arte. Nestes últimos termos, em contramão da dissolução da produção artística no digital, afirmamos um potencial para-político e em devir. No entanto, permeando aspectos de contágio com o cinemático e outras evidências que cercam a produção da arte no mundo *new age*, caracterizamos um campo de exemplaridade da arte, partindo de uma perspectiva crítica do filósofo italiano Mario Perniola. Não obstante, para chegar a dar um sentido à actualidade do estético como travessia de uma tensão entre a beleza como eufemismo do catastrófico e a realidade como anuência a uma “mito-logia”, um trânsito de ritualidade que ergue a beleza-trágica a *uma mitopoética, cujo drama pictórico* depois se perspectiva através da análise propedêutica do pictórico de Rothko, Bacon, Miró, Anselm Kiefer e Michael Biberstein, entre outros artistas.

Por isso, o drama e a ideia de uma tensão mitopoética discutem, ainda, uma certa excentricidade da criatividade artística humana, revendo-a na sua prospecção ao inconsciente e, também, como um modo novo de dominar na arte a transdisciplinaridade das linguagens do poético. No entanto, entre a inteligência e o acordar dos produtores da arte para a urgência de uma nova era, julgamos que o valor e o poder intrínseco da arte retoma essa ideia de George Steiner que colocamos em epígrafe, como uma profecia do seu devir, ou da sua *presença real*. Podíamos mesmo dizer, com alguma ironia, que é a consciência da culpabilidade do ser humano que muda a face e a concretude da arte, tentando reflectir acerca da ideia de operar uma reviravolta na criação artística. Por isso, muito simplesmente, “a pintura como drama” é um predicativo do pensamento que actua

sobre a distinção de um ideal e responde a uma tomada de consciência da produção artística acerca da importância do estético puro.

A verdade é que a arte é instigada a participar no seu tempo, consentindo na grandiloquência da revolução subjectiva e, na sua visão panorâmica, reflectindo-se como a unidade e o ciclo de desenvolvimento que, confinado ao seu passado recente, dele se desenleia. Mas para nós o Belo e o Trágico são o modo de aproximar designações antigas e permanentes na história do estético, que nesta dissertação recriam ambivalentemente, o carácter da arte como reflexo de uma estesia da “beleza – tragédia” no quadro de *natura naturans*. Elas correspondem a uma visão de inquietude contemplativa, reconsiderando o problema da comoção do outro através do performativo, da processualidade da arte como lógica a-sistemática na recriação de significado e presença no meio de um contexto de tensões sobre a beleza, a catástrofe e o sentido do autor/criador, na descoberta de uma cosmicidade sensível e não antropocêntrica. Por isso, consideramos que a beleza e o trágico são categorias que não podem ser votadas ao esquecimento do modelo que se potencia no drama poético. Neste caso, trazendo à tona “a beleza e o trágico”, caracterizamos a actualidade da arte no seu modo predicativo que se aproxima ao “como se” que os autores tomam como possibilidade para criarem de novo em empatia com a natureza. No entanto, como se a função mitopoética se creditasse num atópos, ou num modo de encriptação simbólico que oblitera a consciência de que para ligar a criação humana à ética e à estética pura, existe a tensão de valores que na produção artística é fruto de um processo, cuja idealização e consecução é a-sistemática. Mas se a tentativa de transgressão dos seus exemplos nos remete para a complexidade de um indeterminismo categorial, será também porque se diz que a arte se tornou mais política do que estética; que se refreou na projecção dos sentimentos, e, paradoxalmente, que se pensa como um novo paradigma de participação activa na urgência de construção de uma ética ecológica.

É necessário reagir a um certo corporativismo entre teóricos, críticos de arte e artistas, o qual tornou falaciosa a noção de transgressividade da arte e nos deixa perante a perplexidade de fundear um corpo de valores acerca da transgressividade artística quando esta se tornou, paradoxalmente, instituída. Mas se é necessário continuar a dar profundidade às reflexões dos reptos da arte com a presentatividade dos seus contra-exemplos, entendendo que eles reagem literal ou sub-repticiamente à categorização dos seus exemplos, será também possível julgar que a arte retoma premissas respeitantes a

uma saída do antropocentrismo e sobre questões que envolvem a revolução cibervisual em simultâneo a uma aproximação ao real e ao valor da natureza. E é preciso ponderar se este comportamento teve realmente o seu auge no modernismo, ou se este teve o valor de edificar os pressupostos de um nivelamento entre um vazio e um retorno ao sentido, como direcção que reflecte sobre os excessos e o que resta como valor duradouro de uma propedêutica sobre a vocação humana e a sua relação com o real. Algo que se apresenta como um absoluto a transitar, desde logo como ideia de novo caos, designadamente, aberto pela prospecção que a arte produz acerca de uma dominante de temas relativos à paisagem, ou de criações artísticas implantadas em cenários naturais.

Ponderando se a medida da crise remete à transgressão das vanguardas modernistas e se ultimou, ou se tornou, ainda, mais complexa a enunciação de uma estética actualizada, já que vivemos uma revolução do estético assaz mais disruptiva, mas singularmente lúcida e sem complacências sobre o que de dramático constitui uma vocação da criação humana artística, esta investigação procura exemplificar como se questiona o valor da mediação da produção artística, inferindo-o de uma nova sensibilidade com respeito à natureza. De certo modo, a tarefa da arte, perspectivada desde estes princípios, não foi fácil para os modernistas, mas porque ela é confrontada de novo entre esferas do sensível, que são agora aparentemente inextricáveis e conflituantes, designadamente, como nos diz Perniola: continuar a sentir *o já sentido* é protelar o *fazer-se sentir*. Neste último caso diremos, de forma muito optimista, a arte é sempre vanguarda do facto histórico e já estamos a viver no *trânsito*, o qual, *todavia não é um simples retorno à origem*, mas «ao sentir-se» (onde quer que se esteja) como *estando sempre a nascer*⁵. Esta terminologia vem complementar a consciência de que há uma universalidade na liberdade da imaginação e da sensibilidade estética, a qual compreendeu o facto de a criação artística se poder rever como imagem demasiado humana em detrimento de uma perspectiva cósmico-natural. A partir deste princípio, pensamos ver na actualidade um acréscimo de tensões, como se o reflectir e operar sobre as questões nucleares entre realidade/humanidade da metáfora poética; como se a não-projecção de um centralismo humano e absoluto reeditasse a reflexão da arte como experimentação não *nihilista*, ou finalmente reordenasse a sua criação em divergência às vanguardas modernistas.

⁵ *Idem, Del Sentire*, Turim, Einaudi, 1991, pp. 117.

Ora, neste contexto, nada é aparentemente tão pouco apropriado como falar do drama da arte e da sua exemplaridade, sem reconsiderar sobre o que de estético nela persiste e que subentende um outro poder: o seu poder para-político, sensível. Ainda assim, parece-nos ser mais apropriado fazer do dramático um caminho que confere à beleza uma dinâmica, numa realidade que dá que pensar como pode esta ser sobreposta a um sentir trágico. E compreende uma reacção que estima a existência de um sentimento grave e profundo que pressiona a função urgentemente ético-política da arte da nossa época. Por isso, primeiramente, este sentir parece ser algo que retorna personificado no carácter da obra de arte e da natureza como um drama. Se a Beleza parece suspender-nos no silêncio, então devemos agregar-lhe um modo que lhe dê corpo e uma voz como *persona* – o belo-trágico. Desta maneira, estamos a abrir uma perspectiva complexa acerca de uma tensão na produção da arte: uma tensão mitopoética que continua (ou não) a poder perspectivar-se como narrativa simbólica, modelando derivações da Beleza e do Trágico, revistas desde uma exemplaridade da arte, que procuramos seguir.

Metodologicamente, as questões são apresentadas desde um capítulo inicial sobre o problema e o drama da construção da identidade poética de uma aproximação ao real dos produtos da arte e da reflexão filosófica, perspectivada na decadência duma relação com o absoluto, mesmo de uma sensologia orgânica e vitalística, onde o cibernético faz acoplagem à urgência de tornar a pensar sobre a naturalidade e a criação humana.

Neste propósito, o primeiro capítulo, I – *Identidade Dramática e Comoção do Sujeito. Perspectiva sobre a Revolução Subjectiva da Idade Moderna*, apresenta-se como uma primeira reflexão sobre o conceito de idade moderna e suas variações sintomáticas, desde a renascença até à actualidade. Acentua e apresenta o *problema da sensologia* que Mario Perniola coloca como a prerrogativa de *um enclave, uma apatia*, um limite cronológico de um estádio não revolucionário da arte e que corresponde *ao situacionismo* dos anos 80/90 do séc. XX.⁶ Julgando ainda como o autor apresenta uma perspectiva diferente sobre o sentir como o sentir *Cósmico e Teátrico* (que ele refere), lançamos ideias acerca da reiteração da arte, pensada como um modo de abertura ao real. Perniola liga este real a um resto da filosofia e a um resto da obra de arte que, embora nunca possam ser coincidentes, se exploram num plano de imanência do real e da obra de arte: o que a arte documenta a partir do real congrega-se ao sentido de evento,

⁶ *Idem, L'Estetica Contemporanea*, Bolonha, Il Mulino, 2011; *Del Sentir*, Turim, Einaudi, 1991; *L'Art Espansa*, Turim, Einaudi, 2015.

coadjuvando numa versão ficcional a intriga entre polissemia, o real e a possibilidade metafórica da arte ser a instância de uma persona cuja voz idónea se vocaliza pelo trânsito ao real.

Teátrico, discute-se, introdutória e interpretativamente, como ordenador do sentido actualizado de *performance*, do que se pode reaprender como viagem polissémica ao espaço e ao tempo, que pode ser exemplificado por um *mix-ensemble* de cenário e documento do espaço real onde a escultura se instala. Nele o espectador deambula, num efeito que, de todos os modos, co-pertence às forças dominadas pelo artista, como construção que se distende para uma insinuante ideia metafórica de cenário e procura intersectar o real.

Numa primeira visão sobre a narrativa, o polissémico, o performativo e a função heurística, **o capítulo II, *A Beleza Inquietante. A Propedêutica da Arte e Resiliência Vital e o Trânsito para o Real*** começa a desenvolver, no domínio poético, anotações sobre a percepção da contemplação do estético, como modelação de uma inquietude em sentido lato e como tensão espaço-temporal da sua reflexividade estética. Pressupõe um aprofundamento da argumentação estético-filosófica, em sentido mais abstracto da categorização da contemplação estética e do estético, pensando a condição poética em função do espaço, do ser, do tempo e do real. Consequentemente vai reformulando os dados sobre a extensão do estético em Kant, Hans Blumenberg, Lacoue-Labarthe, procurando uma perspectiva das categorias do belo, do sinistro, do sublime e do trágico discutida como proposição acerca da potência dinâmica de drama. Assim drama é pensado como acção, êxtase poético, i.e: condição original que comporta sempre uma tensão do ser, uma inquietude que impregna o ver desde uma experiência do real caótica e abissal. Mas, ainda como um complexo sentido de ordenação de espaço e tempo, que discute uma suspensão do conceito de belo como hiato do ver ilustrativo, ou ainda, como o trágico se pode subsumir de um co-efeito de inquietante busca para dar continuidade à história de um desdobramento da imagem em tragédia simbólica e em belo a-significante.

Considera a exemplaridade dos conceitos significativos do processo poético, dos problemas da revisão do significado da processualidade pictórica como perspectiva de construção de planos axiais de aproximação ao desenvolvimento de uma propedêutica da arte acerca da comoção do espectador, partindo da noção de proximidade e distância entre a exemplaridade de Mark Rothko e Francis Bacon. A partir destes dois autores são

discutidos o Belo e o Feio como derivações limítrofes do gosto, não obstante a comunhão que os enlaça em variáveis do Trágico, e a consideração do termo *sublime* em relação à obra de Rotkho e a do termo *repugnante* em relação à obra de Bacon.

Anselm Kiefer e Joan Miró exemplificam aspectos do pictórico ao Trágico; de uma perspectiva actual sobre uma visão da paisagem como catástrofe anunciada e “cosmos feliz”, respectivamente. Esta visão de casos cruciais, evidencia a acentuação de experiências cinestésicas na exemplificação da propedêutica artística, quer em função de uma apropriação da reflexividade da contemplação do estético, quer como tentativa de actualização de planos de aproximação à abertura de uma narrativa mítico-poética. Essa relação é, quanto a nós, a hipótese que toma a perspectiva emergente da actualidade como uma ulterior soberania da propedêutica de valor performativo: o contágio entre o sentir teátrico e a actualização da compreensão do performativo e da reflexividade dos afectos e perceptos, estendidos a um sentir diferente e pleno de sincretismo. Expressando este sincretismo, os artistas Francisco Tropa, Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy e Rui Chafes vêm exemplificar o valor das experiências dadas para uma comparação entre os exemplos da performance de Mark Rothko, as sensações da carne de Francis Bacon, as viagens ao real de Kiefer e de Miró, discutindo o que parece nivelar-se pelo êxtase dramático da arte ao querer comportar a realidade e a natureza.

O capítulo III, *Enigma e Tensão Mitopoética*, continua o capítulo anterior, questionando a possibilidade de reiterar a criação poética em função de uma mitopoética subjacente à condição da linguagem do homem, considerando questões levantadas pela psicanálise lacaniana - a mediação de um inconsciente estruturado à semelhança da linguagem. As diferenças entre a palavra como origem e o problema de edificação de uma actualidade da arte abrem algumas perspectivas: a de George Steiner, a de Lacoue-Labarthe e a de Mario Perniola (assim como Lacan). As primeiras afirmam a cultura e a linguagem humana como *mito-logos*⁷ enquanto Perniola afirma a *ausência de mito, apesar da presença do ritual da arte*.⁸ Procura-se questionar, assim, a premência da arte na concretude de unificar, como se uma perspectiva de sincretismo de linguagem pudesse talvez envolver, em nossa própria perspectiva, uma remanescência da tensão mitopoética

⁷“Mito-Logos:” - expressão que inscreve a perspectiva de poesia em George Steiner, fundamentando uma gramatologia da criação poética e da sua inerência ao começo da linguagem humana. Cf. Steiner, George, *Presenças Reais. As Artes do Sentido*, Lisboa, Presença, 1993, pp. 170-2.

⁸Uma ideia constante ao longo das obras do autor, designadamente em: Perniola, Mario, *Pensando o Ritual. Morte Sexualidade e Mundo*, S. Paulo, Studio Nobel, 2000, p. 218.

e a derivação de efeitos de beleza-trágica: a beleza que é ordenadora do caos, que remanesce de uma aproximação ao real-*naturans*, porque a linguagem artística opera por uma condição *a priori*, eufemística da relação do sujeito mítico em confronto com o real.

Este capítulo abre, também, a discussão sobre a possibilidade da reflexão do estético se constituir numa ênfase do híbrido das sensações e do cinestésico por parte da produção artística. Vai argumentando sobre a ideia de trânsito e conflito entre a afirmação do a-significante da arte e o vazio, do real e do drama como «a castração da imaginação e a simbólica de travessia do real em Lacan e em *l'objet petit "a"*»⁹. E pesa o que se acerca de um belo que unifica e simultaneamente des-subjectiva a redenção do sujeito a uma harmonia formal aquietada, tentando desenvolver uma hipótese de caracterização da Beleza-Trágica da arte. Deste modo, começa por colocar a hipótese de que a arte, coetaneamente, se inscreve numa polissemia dramática e que ausculta procurando um significado através dos seus rituais, já que, quanto a nós, a arte não pode ser a-significante e ao mesmo tempo mostrar sintomaticamente um forte apelo à paisagem, ou à temática da natureza, versus a “qualidade cósmica” do real. Neste sentido reunimos paradoxos acerca da produção artístico-simbólica em Lacan, George Steiner, e Lacoue-Labarthe e Deleuze.

O capítulo IV, *A Pintura, o Figural e a Sua Sombra* torna a colocar a exemplaridade da arte e as suas derivações perante aspectos de passagem ao tema da natureza, nas perspectivas de lugar, paisagem e de viagem – um modo de modulação ao que nos comove para nos alocar em trânsito de acordo como uma sensibilidade que o Belo e o Trágico da metáfora da arte parecem poder abarcar ambivalentemente. Considerando que a arte retorna e recria o seu valor perante os temas da natureza, mesmo que problemáticamente.

De um ponto de vista hipotético, esta investigação toma como aspectos relevantes a ideia de uma geratriz de contacto entre o figurável e a representatividade da natureza, enquanto modelo exemplar da actualidade e de uma ética de aprendizagem, da resiliência e profissionalismo dos pintores. Discute e apresenta como aproximar os temas de viagem e de lugar em relação à comoção do sujeito e às possibilidades da arte, desenvolvendo, a partir dos seus autores carismáticos, a perspectiva de trânsito poético que representa a possibilidade de recriar um enquadramento da tese nuclear, a qual se abre como uma

⁹ Cf. Lacan, J., *Le Séminaire, Livre X: L'Angoisse*, 1962-1963, Paris, Seuil, 2004, p. 323.

acentuação do campo pictórico a “viagem”, numa tensão para alocação de *mimesis* – uma deferência pelo *naturans*, que, entretanto, comporta uma perspectiva trágica da condição humana e de uma *mimesis generalizada*¹⁰, que se retomam através de Lacoue-Labarthe em confronto a Deleuze. Assim as possibilidades da arte são, hipoteticamente, relativas a uma infirmação de aproximação. Porque se existe uma intensão moduladora, ela apenas se realiza num “atopos”. Na verdade, este atopos significa que ao aproximar-se da natureza do real e dos espaços de ambiguação entre documentário e cenários naturais, a arte continua a salientar a importância de um lugar real e matriz. Mas através de uma anuência a uma lógica bastarda de ideia e lugar de essência platônica, que de todos os modos, se enfatiza num sentir espaço-temporal mais conveniente a uma concepção consciente da dinâmica e do ver polissêmico cinemático, da aquiescência de uma ideia de sincronizar o espaço e o tempo. Apresenta uma visão sinóptica da ultimação da identidade do subjectivismo, questionando o modo de precisar a viragem ou trânsito de identidade que nela se coloca. Nesse sentido, foca o problema da condição humana e da função da arte no extravasar dos seus limites, ajustando de novo a construção de conclusões hipotéticas sobre a função heurística mitopoética, a tragicidade do conflito entre humano e pós-humano, a destrição da qualidade valorativa e específica da arte afirmando-a enquanto para-política, e, discutindo os limites e paradoxos de uma semântica do pictórico, designadamente como tensão entre o problema da linguagem, a polissemia e uma tentativa de afirmação do simbólico como subjacente a toda a complexidade da ideia de enunciado e hibridez de sentido.

Por outro lado, apresenta-se uma continuidade crítica da nossa questão *do Belo-Trágico comparando e interpretando A Estranheza e Magnificência da Arte e da Sua Sombra* de Mário Perniola. Este capítulo, portanto, reordena todas as etapas da investigação para um aprofundamento do valor «da arte e da sua sombra»¹¹ numa apropriação crítica do conceito de *Sombra e de Encriptação da obra de arte*, de Mario Perniola.

¹⁰ Trata-se de uma perspectiva que o autor constrói partir de uma discussão da obra de J. J. Rousseau, em especial, considerando como interpretar o homem confrontando-o como a sua origem de ser mimético, a “catarsis” e a “imitação” em a *Poética* de Aristóteles. Cf. Lacoue-Labarthe, Philippe, *Poétique de L’histoire*, Paris, Galilée, 2002, pp. 47-50; cap II “Le théâtre antérieur” pp .69-151.

¹¹ Cf. Perniola, Mario, *L’Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2004. Obra em que o autor designa a arte e a sua sombra como aspectos de uma mundivisão do problema da continuidade da arte, da sua resiliência no mundo contemporâneo como sombra, mas num complexo sentido dado pela expressão de *a arte* e de *a sua sombra* (sentido que procuramos desenvolver, mais especificamente, no cap. IV desta dissertação).

Considerações Finais, procura resumir o que este estudo aprofundou em relação à ideia central de êxtase poético, discorrendo sobre o papel da beleza e do trágico como sintomas da existência de uma tensão mitopoética. Nesta conclusão a actualidade do estético perspectiva-se a partir de um fluxo de questões emergentes a respeito do drama e da sua relação com a ética, a estética e o para-política na criação artística, como um pensamento acerca da construção de uma unidade que comporta a sobreposição do Belo-Trágico a uma revisão de estilos e propedêuticas da arte, a qual, no seu melhor exemplo, apela a uma criação artística eleita como fluente para além do revivalismo do romantismo e das vanguardas modernistas. Também a tomada de consciência dos limites de contemplação de todos os fenómenos, na sua interacção dramática, vai colocando a dúvida: como pensar o excesso inerente à arte? Como um movimento que implica a unidade e a beleza, mas, paradoxalmente, um belo para além do feio, agora como uma impossibilidade de uma redenção harmónica do sujeito transcendental? Ou, ainda, como não sentir que há na concreção da arte uma tragicidade? Podemos sobrepor a importância do belo e do trágico? Esta sobreposição não pode ser vista como uma ambivalência a que damos carácter hipotático, usando o termo copulativo belo-trágico?

Considerando que o fenómeno artístico opera por continuidade, provocação ou descoberta de uma aferição do estético (e não apenas de uma fenomenologia da criação da arte por si só), o *drama* apresenta-se numa dimensão abrangente da contemplação reflexiva do estético e da condição trágica da identidade humana: perspectivar uma unidade com o real/natural, quando esta se insinua como uma tensão mitopoética, em contraponto com um fluxo da linguagem digital, é pensar sobre as possibilidades de sair de um sentir apenas antropocêntrico para ir tentando criar uma diferença relativamente à banalidade e ao decorativismo. Tais questões exemplificam-se na expressão enfática de movimento, no contágio das linguagens poéticas, na ambiguidade entre ficção, documental, cinemático do pictórico e na relação entre figura e contemplação espaço-temporal da imagem (ambiguamente acoplada ao real). Por essa razão colocamos o drama pictórico como comoção acerca de um sentir comum que recria a reflexividade performativa, anotando um fluxo temático que reporta a produção da arte à natureza e ao real, talvez reafirmando a sua participação numa estética comum e evocando uma perspectiva sobre o belo e o trágico nas suas deslocações entre a modernidade e a actualidade.

Para nós, a beleza traduz um ponto comum na reflexividade inerente ao estético e à participação criativa dos artistas numa propedêutica da criação e da contemplação, como unidade que opera no sentido da construção de uma identidade. Não obstante, o juízo de beleza não parece poder conter todas as flexões e derivações que a actualidade estética comporta, enquanto o trágico parece envolver o fenómeno estético num conflito que reporta, quer à produção da arte, quer à prospecção de questões sobre o real e a natureza.

Deste modo, pensando questões acerca da noção de figural na pintura, vamos caracterizando como a arte procura uma outra perspectiva para sair do vazio, reflectindo sobre o real como um campo aberto que inclui a natureza, na necessidade de estimar uma unidade do homem a *um semi-dizer*¹² acerca do mundo. Neste último sentido, continuando a considerar o papel do inconsciente, a origem da linguagem e o enigma da arte como relevantes para designar que há uma tensão mitopoética na heurística da produção artística.

Completamos a nossa reflexão com a hipótese de a contemporaneidade estar a abrir um novo sentido de narrativa. Este sentido conjuga-se com a sua qualidade polissémica, aquela que os artistas usam para melhor questionar, anunciar e denunciar a sua aproximação a uma qualidade do estético natural, ou, pelo contrário, protelar a sua reificação – «o ser como uma coisa que sente»¹³. Assim, compreendemos a metáfora como um valor para pré-anunciar o carácter transitivo e relevar o sentido ante-predicativo do seu devir. A verdade é que a arte é um processo e a hibridez dos seus produtos parecem-nos afirmar, simultaneamente, uma relação a um *vitalismo*¹⁴ neo panteísta e uma

¹² Lacan usa o termo *semi-dizer* ligando-o ao papel da linguagem na construção do real, da imaginação e do simbólico. Cf. Lacan, Jacques, *O Seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise*, 1969-1970, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992, p. 34.

¹³ Cf. Perniola, Mario, *L'Art e La Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000, pp. 40-1.

¹⁴ Em biologia este termo afastava-se do vivo como mecanismo e explicações causais e redutivas do pensamento cartesiano do século XVII, evitando, simultaneamente, a confusão com o sobrenatural. Em sentido estrito, o termo designa a escola de Montepelire (Barthez 1734-1806). Embora reconheçamos à partida que o termo *vitalismo* parece envolver um certo tom crítico de Perniola (em relação a *vital* e porque se acrescenta como *um ismo*), algumas vezes usamos o seu termo, outras recorremos a *vital*, considerando-o útil e expressivo para fases seguintes da discussão. Neste caso introdutório utilizamo-lo porque anuímos a essa possibilidade de uma crise da arte em favor e defesa de um modelo vital, mas que não é claramente uma possibilidade do ponto de vista da verdade filosófica. Paradoxalmente, faz parte da discussão estético/filosófica nos autores, nomeadamente de Mario Perniola, para quem o termo *vitalismo* reporta a uma perspectiva crítica acerca de uma estética transcendental e romântica sublinhada, em geral, no corpo das suas obras. Perniola utiliza o termo várias vezes de um modo explícito ou correlativo em *a estética da vida, a estética da forma*, nos capítulos iniciais da obra *L'Estetica Contemporanea, Un Panorama Globale*, e nos três capítulos que compõem a obra *Del Sentir*, onde a questão do vital e da fenomenologia do sentir ordenam o seu conceito nuclear de *Del Sentire (Do Sentir)*, apresentando comparativamente entre o *Il già sentito, (o já sentido)* a passagem por uma *Archeologia del sentire (arqueologia do sentir)* até chegar a o *Farsi sentire (Fazer-se sentir)*. *Idem, L'Estetica Contemporanea*, Bolonha, Il Mulino, 2011; *Del Sentir*, Turim, Einaudi, 1991.

deriva por um mundo de linguagem cibernética; num drama que envolve a criação humana no conflito entre hipertecnificação e naturalidade, entre valor intrínseco da liberdade da arte e a defesa da natureza perante a catástrofe ecológica.

O pictórico, neste estudo, compreende-se metodologicamente como uma espécie de atopos para dar lugar imagético a uma consciência de si sobre o mundo e o cosmos. E, nesta preocupação, crescem indeterminações que, em linguagem pictórica, tornam a acentuar conflitos entre o atavismo do suporte plástico, a velocidade da comunicação e a emergente necessidade de processuar a adaptação da plasticidade das novas linguagens no seu próprio domínio. Deste modo, o lugar dado à dominante pictórica é pensado como primeiramente atípico para abarcar um carácter revolucionário da nova era e, logo depois, pressuposto na sua exemplaridade de trânsito. Podemos dizer, então, que do pictórico se ultimam traduções de uma linguagem (que estamos todos apreender do digital) ao seu próprio domínio e, nessa sintomática, finalmente, se julgam reflexivamente as suas modelações heurísticas, que inclusivamente atentam o natural e simultaneamente uma aquiescência de práticas new-age.

Seguindo a exemplaridade da dominante pictórica, esta investigação tenta compreender e reflectir sobre o que de pictórico dizemos como uma imanência do estético, em processo reactivo às questões da mudança cultural e da exemplaridade da arte e o que de sintaxe opera a reorganização no seu domínio. Não obstante, se dizemos que nasce uma nova linguagem, devemos ver como essa sua génese se liberta e, simultaneamente, desenvolve uma sintaxe específica acerca do que ficou um pouco lá atrás (nas suas áureas janelas de renascença, na contemplação romântica da paisagem, na pluralidade inventiva das vanguardas modernistas). Por tudo isto, é como se a pintura deslocasse um sentido ao já sentido da exemplaridade da grandeza dos gestos anacrónicos. Tais gestos, de exímios, tomam-se, afinal, ainda relevantes para entender a actualidade. Ou reconhecem-se como tendo sido extemporâneos, de tal modo que hoje nos remetem para uma reapreciação da obra de Gauguin, de Mark Rothko, de Yves Klein, de Miró, de Francis Bacon ou mesmo de Caravaggio. Conferimos, então, como ao lugar destes nomes incontornáveis na pintura e ao tema deste trabalho, se somam, entre outros, os de Paula Rego, Michael Biberstein, Gerhard Richter, Anselm Kiefer, toda uma coleção de ensaios propedêuticos que dão continuidade ao ver e ao agir em pintura; ao valor do processo em arte como fluxo de uma grandeza anacrónica.

A pintura, como o pintado que dinamiza uma processualidade, recriando em seu *medium* de agenciamento uma sensibilidade do estético, parece continuar em viagem para uma utopia. Mas o que conjuga a estética da natureza com a criação artística, recriada quase em *atopos*, é o como operar dentro de um horizonte estético, criar por inquietude permanente. Na verdade, recorda o mundo antigo à produção artística e coloca em tensão o criador para quem produzir simulacros será como repetir uma e outra vez enganos, não obstante, que tal possa ser realizado enigmática e convenientemente. Isto é: a criação na arte compreende uma infirmação entre a ironia de ser sombra platónica e a reiteração de uma proximidade ao ser transcendente, mas afirma-se contra a banalidade do múltiplo e do *nihilismo*. Por isso, interessa-nos enquadrar como hipótese de expressão um tropo, uma exemplaridade do poético implicado no tema da natureza e que se distingue de um interesse directamente ligado ao virtualismo cibervisual. Portanto, vamos acrescentando aspectos díspares das modelações expressivas de efeito híbrido da produção artística, tais como os que vão desde o purismo à organicidade da expressão vida/morte/rito. Assim seguindo numa tentativa de sincronizar o que será transversal à criação humana e a uma perspectiva que reabre questões paradoxais acerca de *mimesis*, criação e contemplação do estético *naturans*.

Continuamos a ter uma espécie de crença numa verticalidade da criação artística, que se distinga da produção do artista narcísico. Por isso falamos num processo “co-criativo” e emergente; como sendo, também, um acto reflexo de uma propedêutica profissional que faz o continuo da reflexão sobre o saber. Assim, também, da pintura “contemporânea” deve ser distendido um princípio de ambiguidade poética como utopia que possa sustentar uma ideia de progresso e reflexão sistemática dentro do seu a-sistemático processo, ou do subliminar drama que o origina. Contudo, é ainda desde esse drama que se procura traduzir na linguagem dominante da arte uma ética da arte e um poder para-político. Tal é o que podemos designar como estimativa de um *atopos*, ou descrever como a resiliência da arte que se esconde por entre o mais literal contexto de revolução, ou de uma obscura ideia de topia; cujo valor real se cumpre no semi-revelar, como é desígnio de uma metáfora da arte.

Em contraponto a uma visão que enfatiza uma opção entre a renaturalização e a hipertecnificação, vemos fortalecer-se uma consciência que é uma modulação representável como um drama em contínuo; uma expressão de uma resiliência peculiar a uma descrença sobre o que de comungável existe como enigma anímico e mítico entre a poética e a dramatização produtiva: *uma viagem ao figural da natureza*, talvez consigne

e abra uma perspectiva que questiona “a beleza e o drama da beleza” como um modo dinâmico e útil de compreensão do que a metáfora pode ser como encriptação simbólica do real. Um valor de heteronomia aquiesce de uma primeira condição de apagar o sujeito que se projecta e sublima os seus dramas pessoais, e deste modo diverge de criação singular para a de *co-criação* em fluxo – como se houvesse que reencarnar uma personagem que se perdeu da noção autoral e de identidade. Este desvio é, neste caso, mais uma avaliação sumativa de um sentir multifacetado que se impõe à criação da arte.

Nesta absoluta e enigmática dimensão da humanidade em devir, (*a sombra arte*, em *L’ Arte e la Sua Ombra*) de Mario Perniola), a magnificência da arte enfoca as diferentes questões acerca do figurável actual e do que será a possibilidade da impossibilidade de expressar uma panorâmica do real, da paisagem, do natural e do que se deve entender como utopia da arte e reflexão do estético como *Mitopoética do Belo-Trágico*. Acrescentamos o termo *coalescer*¹⁵ como se este pudesse descrever esse ser em unidade criativa de um lugar em devir, e que pretende alocar o ser senciente. Algo difícil de precisar, mas necessário para um juízo estético com valor ético, não interesseiro em relação à natureza. Contudo, instigando-nos ao que de *naturans* se evoca como drama da criação humana numa contínua utopia, o que vive e prevalece sendo “um como se”, um ficcional, que, no entanto, releva as boas intenções dos criadores, ou, no seu melhor sentido: porquanto a arte possa corresponder a uma presentificação em deferência pela natureza, pela vida, fá-lo-á num contínuo imperfeito, requerendo um saber selectivo de todos, que, tal como na filosofia e na estética, requer tempo e não dispensa por princípio um lugar de aproximação que traduz a verdade de um saber que lhe concerne.

Metodologia

Consideramos que o Drama é condição operativa dos processos de contemplação e criação da obra artística, designadamente da pintura. O termo refere a mutabilidade de estados de comoção que são consonantes com a condição de criador e contemplador, ao

¹⁵«*Coalescer* é um verbo transitivo. São seus sinónimos (em sentido descritivo e figurativo): juntar de maneira intensa; unir com força, aglutinar; aplica-se por exemplo: às raízes da planta se unirem e coalesceram e, por extensão: juntar as partes dispersas; transformar-se numa única coisa: alguns municípios coalesceram em duas grandes regiões. Em sentido figurado, agregar (pessoas, coisas etc) ao redor de si mesmo: a manifestação coalesceu milhares de pessoas. Do latim *coalescere*, «crescer juntamente» Cf. “Coalescer”, in *Dicionário da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico*, Porto, Porto Editora, 2003-2015, in <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aao/coalescer> [acedido a 9-8-2015].

modo como a arte se compreende dentro dessa flexibilidade de transposição de uma interpelação do outro, e porquanto esse outro pode ser a obra de arte que nos reflecte nessa mesma mutabilidade e trânsito dito dramático. Esta é uma palavra que pode estabelecer um paralelismo com o Trágico e com o modo como Aristóteles usa o termo Drama na *Poética*. Contudo, o termo tem um outro paralelismo: *o Belo e o Sinistro* e, sobretudo, a contemplação da beleza e do estético como um modo inquietante, como refere Eugenio Trías (também em *Lo Belo y Lo Siniestro*). Deste modo, sem pretensões de requerer do termo uma originalidade, usamos o termo *drama* pensando na produção artística como oscilando numa reflexividade inquietante, que pressupõe influências, quer do Trágico aristotélico, quer de uma ideia semelhante à condição de uma inquietante beleza e condição dramática em Eugenio Trías. No entanto, o que se propõe é que o termo designe essa tensão permanente que o ser humano interpela na tentativa de uma resolução para, no sentido de uma harmonia, do tomar consciência da sua irresolução, e do modo como o sujeito retoma a condição criativa. Tal compreende, também, uma contemplação activa do espectador e do carácter espectacular da obra. Deste modo, a inquietude estética é uma proposição a respeito da inexistência de uma harmonia substancial que caracterize o contemporâneo da arte. De modo que se deve compreender o uso da palavra *drama* como um estádio lato de criação e aferição acerca do estético, uma vez que o drama é o ante predicativo de um estádio de transformação: que aloca uma comoção que se propaga no tempo e na aprendizagem do estético e, assim, é consubstancialmente expressivo do fluxo de criatividade, não como pacificidade harmónica, mas do ser transitivamente metafórico.

Pensamos seguir deste modo, um curso sobre a beleza e a tragicidade, cada uma delas como categorias não substanciais, para uma compreensão da produção da arte e a sua contemplação, que entretencem uma mutabilidade e a comoção dramática do estético que, aliás, já Aristóteles referia na sua obra *A Poética*, ao caracterizar a personagem que passava da boa fortuna ao infortúnio, fazendo-se corresponder à unidade do Mito. Assim, digamos que a palavra *comoção* proporciona, nesta redacção, a aproximação a um sentido lato da arte como linguagem transversal e performativa - de movimento que acompanha um contexto, de ritual que é um espaço de abertura ao sagrado.

Todavia, aquilo que tentamos seguir como uma tensão mitopoética infere desta incompletude e acentua aspectos de uma compreensão sobre uma actualidade e os processos heurísticos. Tal compreende a actualidade da arte seguindo uma reflexão acerca

do sentir estético e de um ultimar da revolução subjectiva moderna do filósofo Mario Perniola que citamos com maior regularidade, recorrendo a fontes bibliográficas, conferências, entrevistas e artigos do filósofo, ou ainda a artigos de outros autores que o interpretam ou colaboram com ele num contexto coloquial¹⁶

Contudo, se a nossa reflexão diz respeito a uma propedêutica da criação artística com inquietude, então envolverá a beleza e o trágico¹⁷ como paradigmas latos que, por isso, se designam copulativamente no drama da criação e na reflectividade do estético. Na dificuldade e evitando o pretensiosismo de recriar outros termos, parece-nos preferível esta hipótese de “belo-trágico”, porque ela se argumenta (como referimos anteriormente) sobre um contexto de urgência de defesa da vida e de uma ideia acerca da premissa de unidade que importam ao trajecto do estético, mas cuja argumentação assume ainda um conflito em relação à psicanálise de Lacan, designadamente, indo ao encontro de um «sujeito descentrado ou excêntrico».¹⁸

Por outro lado, o termo contemporaneidade é usado primeiramente para oferecer o sentido lato que envolve a percepção de “agora” de uma afectação do estético, como algo que é contextualmente actual, ainda que não literalmente cronológico. Mas como é Mario Perniola que, neste caso, é seguido como um genealogista da era a que o termo *contemporaneidade* faz referência, é também de acordo com ele que nos situamos. Na verdade, Mario Perniola dá-nos uma perspectiva que começa na Idade Moderna e se julga como reflexão sobre uma cadência e sobreposição de influências desde o Renascimento até à imagem de revolução da arte contemporânea, designadamente como esta é apresentada pelo autor em *Enigmas. O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte* (1994), *L’Art e la Sua Ombra* (2000), *Il Sex Appeal Dell’Inorganico* (1994), *Del Sentire* (1991), *Contro la Comunicazione* (2004), *L’Estetica Contemporanea. Un Panorama Globale* (2011), *Pensando o Ritual. Sexualidade, Morte, Mundo* (2000) e *L’ Art Espansa* (2015).

¹⁶ Anotamos no núcleo de referência bibliográficas principais desta dissertação a revista *Àgalma. Rivista di Studi Culturali e di Estetica*, fundada em 2000 por Mario Perniola (uma Revista de Estética e Estudos Culturais, publicada duas vezes por ano).

¹⁷ Advertimos que estes termos não correspondem a uma perspectiva de Mario Perniola para caracterizar a contemporaneidade, tão pouco acordam literalmente com os conceitos delezianos de *bloco de imagem*; de *sensação* como *devir-força*, que Deleuze inscreve através dos exemplos da pintura de Francis Bacon.

¹⁸ «Deste ponto de vista, a subversão lacaniana do sujeito não é “copernicana”. Na verdade, não se trata de recentrar o mundo em torno do sujeito, como acontecia na Modernidade. Trata-se, antes de *descentrar*, ou mesmo *excentrar* o próprio sujeito tanto em relação a si mesmo (*moi*) como em relação ao semelhante (*autre*), isto é: ao seu reflexo especular» Cf. Pereirinha, Filipe, *A Problemática do Sujeito à Luz da Teoria de Jacques Lacan*, (Dissertação de Doutoramento em Filosofia Moderna e Contemporânea), Braga, Universidade do Minho, 2009, p. 96.

Ou, ainda, no artigo «A Arte entre parasitismo e admiração» (2005), entre outras fontes textuais¹⁹ (que vamos mais regularmente citando e parafraseando ao longo do corpo desta dissertação). Contudo, tentar seguir este filósofo é algo complexo, já que o autor é considerado um genealogista da filosofia da arte e da estética que enlaça autores como Barthes, Bataille, Deleuze, Lacan, Klossowsky, entre outros comentários estético-filosóficos de larga e histórica abrangência e em desacordo como a estética transcendental. Tal sucede a um acordo sobre a necessidade de ver um fluxo emergente de questões respeitantes à mundivisão contemporânea da arte e procurar dar corpo de discussão ao que parece poder ser incluído na designação de referência estoica de *Pleroma*²⁰ ou a sua mundivisão da arte em trânsito. Portanto, sublinhamos que, se o autor vai recriando uma linha de relação à defesa da arte como imanência, de um horizonte estético em fluxo e ainda, algo dionisiaca, esta não será literalmente afecta ao trágico, nem tão pouco ao belo.²¹ Na presente dissertação, esta dificuldade revela-se importante, porquanto o sistema de um rigor filosófico, no autor estará na ideia de *O Sex-appeal do Inorgânico*, na aferição de um sentir *coisal* e numa perspectiva que culmina e se centra no sentir e no pensamento acerca de vivermos na era digital. Assim, anuímos a uma forte influência de Mario Perniola, tomando, não obstante, reflexões sobre o que este autor não refere literalmente e que, por isso, se vai situando numa exemplaridade da arte em diferendo do cibervisual- as nossas questões do estético situam-se a contraponto de modelos de uma linguagem digital na arte, em divergência a uma exemplificação do conceito de *arte digital* e mesmo de um sentido mais alargado como o de *numéricos*.²² Voltando ainda a Eugenio Trías diremos que, apesar de uma sintonia entre a nossa defesa

¹⁹ Anotamos a importância sobre a noção de *contemporaneidade* e a perspectiva de uma revisão da idade Moderna, no artigo: Perniola, Mario, “A Arte entre parasitismo e admiração”, in Dias, Isabel Matos (org. de) *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*, Lisboa, CFUL, 2005.

²⁰ *Pleroma* (do Grego πλήρωμα) significa a plenitude dos poderes demiúrgicos; (do grego πληρόω, "Eu preencho"), comparável a πλήρης que significa "cheio" (πλήρωμα). Na acepção platónica, "pleroma" significa um ideal, a plenitude do uno, como o mundo das ideias que tudo preenche. O termo é usado por Mario Perniola, mais especificamente, nas obras: *Pensando o Ritual. Sexualidade, Morte, Mundo* (2000); *Enigmas: O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte* (1994).

²¹ Mario Perniola começa por apresentar uma visão crística acerca de *o juízo de gosto* e da *estética da forma*, remetendo-nos para *o trânsito do terceiro regime da arte*, onde *o fazer-se sentir* é enunciado subliminar e co-participativo de uma proposta de compromisso axiológico do filósofo: «*o juízo é substituído pela justificação, o génio pela competência, o gosto da admiração pela grandeza*». Interpretamos, também, que a questão da beleza se conjuga no autor ao carácter da arte, i.e., numa perspectiva barthesiana acerca do *excesso* e da *deusa invocável da vida na obra de arte*. Cf. *Idem, L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000, pp.75-8; pp. 35-6.

²² *Numéricos* no sentido de uso alargado do objecto de estudo envolvido com a utilização de uma linguagem algorítmica na criação de obras de arte electrónicas, envolvendo processos em rede e a interacção virtual, mas não exclusivamente contruídos como formas de arte digital. Cf. Pereira, Fernando José, *Arte Contemporânea. A Utopia de uma existência exilada, os desenvolvimentos numéricos como (im)possibilidade aporética*, (dissertação de Doutoramento em Artes Plásticas), Porto, FBAUP, 2001, pp. 25-7; p. 464.

de uma beleza inquietante e a noção da “condição poética como drama” – designadamente em *Drama e Identidad* (1974), *El Artista y la Ciudad* (1976), *Lo Belo y lo Siniestro* (1998), *Ética y Condición Humana* (2000), *O Canto de las Sirenas* (2007) -, não tomaram, em rigor, uma concordância de sentido, embora sejam pontualmente citadas, porque preferimos o sentido dado à unidade de tensão e ao termo hipotáctico de belo-trágico (hipoteticamente usado com o hífen para manter o campo de ambivalência), desconsiderando especialmente o conceito de *sinistro* e a argumentação do autor com várias referências freudianas. Acrescentamos, ainda, que nos situamos numa exemplaridade mais pictórica que sublinha no Romantismo, no Modernismo ou na actualidade um fluxo de derivações que inclui autores do nosso século, derivações que, não obstante, não importa limitar entre *ismos*.

Por outro lado, seguimos a pista de Perniola que, subtilmente, mesmo que sem literalidade de argumentação, alude à psicanálise, de um modo que interpretamos próximo de J. Lacan, nomeadamente no que diz respeito ao *para além do rochedo de castração freudiano*²³, que Lacan faz seguir de Freud e à condição do real, e *do inconsciente estruturado como linguagem humana*²⁴ Mas, ainda em relação à psicanálise, é, sobretudo, o *objecto a* (*l’object petit a*) de Lacan que Perniola designa como a chave da opacidade do real, criando um ênfase na encriptação da arte e da sua sombra, que, por sua vez, compreende o conceito de *forclusion* e *extimité* de Lacan e o que Perniola designa como um êxtase de Schelling, que não é interior nem exterior ao sujeito, mas *um fora de si*). Deste modo, ao perspectivar uma magnificência de um *belo extremo* na reunião ao conceito de *resto* na arte -, que Perniola reintroduz, tal como Lacan, partindo do símbolo do desejo, que é como um brilho oculto em *ágalma*²⁵ – Perniola indicia-nos ao mesmo

²³Cf. Lacan, Jacques, *Mon Enseignement* [1967] Paris, Seuil, 2005, p. 42.

²⁴«[...]se o inconsciente não fosse linguagem, não haveria inconsciente no sentido freudiano] » « [...] si l’inconscient n’était pas langage, il n’y aurait pas d’inconscient au sens freudien.] » Cf. *Idem, ibidem, id.*

²⁵ O termo “Ágalma” é utilizado numa versão em italiano por Mario Perniola e é traduzido em português por Agalma (sem o acento). Lacan utiliza o termo em o Seminário a *Transferência* ordenando-o com o *O Banquete de Platão* (momento em que Alcibíades encena a transformação da ideia do elogio do amor para uma direcção ao outro, ao vizinho que se interpela e entra em acto, sublinhando como amor em acto é dirigido a um ser real). A relação com o falo e com a erecção do sexo masculino é, ainda, para o psicanalista, um acto de poder de elocução da sedução e do superlativo da imagem como real, introduzindo um perspectiva sobre eros e o objecto de desejo que se constitui num ponto focal, sublinhando que ele está em alguma parte e num ser. Na experiência psicanalítica o ser vai ao encontro do real e é nele que se mitifica *em objecto de sedução a*, ou sujeito em queda “desfalcado” em “le petit object a” - a causa de uma motivação para saber, que Lacan coloca como trajecto entre o sujeito e o sujeito outro ou sujeito em falta (*fallasser*). Cf. *Idem, Livro 8. A Transferência, 1960-1961*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997, caps. X, XI e XII.

tempo, um para lá da noção de complementaridade de eros, mas também uma actualidade onde o *sujeito sintoma* de Lacan conflui com o de trauma e esplendor do realismo da arte actual, incluindo, ainda, um caminho «subterrâneo através dos paraísos e dos infernos da toxicodependência e da psicose» (para lá da ingenuidade daqueles que caracterizam a arte extrema como um produto da relação real/abjecção).²⁶

Consideramos, no entanto, uma discussão importante acerca do Mito e da outra exemplaridade da Arte que opera na actualidade, sem dúvida, em torno de cenários naturais, temas que implicam a natureza e o real e uma “quase combusta” percepção do lugar da metáfora, ou da acoplagem do real e do natural ao ficcional. Neste sentido, continuamos a reflectir com a perspectiva de Mario Perniola sobre a era do *Rito sem Mito*²⁷, questionando, um pouco especulativamente, a natureza desta condição/ideia do autor. Apesar de tudo, abrimos espaço para questionar: a ideia de uma arte sem mito, a de o rito sem mito, porque abrimos uma dúvida latente sobre como ao heurístico da arte, à partida, se liga a condição criadora da mesma que infere do conceito de *metaforologia* de Hans Blumenberg²⁸. Relevamos, portanto, que a tese que se afirma como hipótese tem como correlato a possibilidade de uma concordância com Mario Perniola, ou afirma apenas uma outra perspectiva acerca de como esta tensão mitopoética coexiste e pode ser argumentada de um modo paradoxal ou paralelo à sua afirmação de «rito sem mito»²⁹. Tal acontece porque ligamos os termos de utopia da arte - realizada num modelo de encriptação da arte, - ao fio condutor de uma espécie de legado da arte para as gerações futuras que é, entretanto, *resguardado numa cripta*.³⁰

De todos os modos são nossos objectivos reflectir sobre o drama poético em geral, a propedêutica do pictórico no curso dessa visão de contemporaneidade, transmitida por

²⁶ Perniola retoma esta perspectiva lacaniana, explícita e implicitamente, nos dois últimos capítulos da sua obra *L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000, pp. 16-18 (cf., também, as notas 16 e 24).

²⁷ Uma ideia constante ao longo das obras do autor, designadamente, em *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, e Mundo*, S. Paulo, Studio Nobel, 2000, p. 218.

²⁸ O conceito de “metaforologia” de Hans Blumenberg constitui uma visão sobre a relação do homem com a filosofia e com a metáfora, ou a construção de metáforas no mito; com o mito enquanto referência prevalente a uma história da criação humana na sua origem vital e adaptabilidade ao espaço-tempo. Este conceito é desenvolvido no corpo de obras do autor que referenciamos na bibliografia (nas traduções do alemão para francês, espanhol e português), entre as quais podemos destacar: *L'Imitation de La Nature (Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen)*, 1957); *Paradigmas Para Uma Metaforologia (Paradigmen Zu Einer Metaphorologie)* (1960); *La Raison du Mythe (Arbeit am Mythos)*, 1979); *La Legibilidade del Mundo (Die Lesbarkeit der Welt)*, 1978); *La Legitimación de la Edad Moderna (Die Legitimität der Neuzeit)*, 1981; *Salidas de Caverna (Höblenausgänge)*, 1989); *Naufrágio com Espectador (Lebenzeit und Weltzeit)*, 1995.)

²⁹ Cf. nota 3, Introdução.

³⁰ Cf. Perniola, Mario, *L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000, pp. 95-101.

Mario Perniola, como tempo de um fluxo de propedêutica e revisão do estético. Fazendo argumentação para o lugar na actualidade de autores incontornáveis na pintura como Rothko e Bacon, vamos acrescentando alguns portugueses que têm um mérito coetâneo com a questão dramática do poético que vamos discutindo, e que premeiam a escolha atenta a essa ideia de fluxo e de uma genealogia de autores cruciais à nossa questão.

Todavia a ideia de Drama e de *Tensão Mitopoética*, assim como as inerentes reflexões sobre o *Belo-Trágico*, são hipóteses que consideram, primeiramente, a influência da pintura, nomeadamente a que é por Rothko e pelos seus investigadores referida “como um drama” e a que vemos suceder na contiguidade e simultânea diferença, a obra de Michael Biberstein. Podemos mesmo dizer que terá sido esta a primeira intuição que nos motivou a este estudo, pensando sobretudo sobre o pictórico e o que poderá religar e distinguir na propedêutica de tais autores uma ideia de Sublime na arte ou, distintamente, um Belo-Trágico.

Portanto, o termo drama procura absorver a complexidade de uma espécie de euforia, do êxtase que implica a criação artística. No entanto, e porquanto Perniola nos serve, com muita continuidade, como modelo de genealogista sobre um horizonte estético actual e em fluxo desde a modernidade, também; como essa dramaticidade se pode actualizar, importando a reflexão de *performance* e a comoção ao espectador como mestria transversal a uma propedêutica da arte, sumamente correlata ao que pode ser um *ex-libris* do drama na pintura de Mark Rothko, de Francis Bacon, da resposta actual de Michael Biberstein, de Gerhard Richter, de Anselm Kiefer.

Seguindo e discutindo um fio condutor sobre a inquietante beleza e uma consonante tragicidade, *drama* também sucede como termo acerca do esfriamento do sentir egotista, de uma consciência do Outro, na fluência de uma tentativa optimista de ver a arte como um profissionalismo de alguns, em contraponto à banalidade. Neste último sentido, também a obra de Mario Perniola é o nosso singular apoio, pensando nos termos *resiliência* da arte, *julgamento* estético (realizado pela filosofia, artista e crítica da arte) que comportam esse ponto de vista elitista e a defesa profissional de um mister prático e teórico. Assim, podemos mesmo dizer que o filósofo vai acentuando o antidemocrático, que se convoca no conceito de a sombra da arte do autor, como uma defesa críptica da arte: absolutamente necessária para lhe dar continuidade na era da digitalização, do banal

e que é afectado por um julgamento desprovido de conhecimento, duração e estudo.³¹ Ou ainda aquiescendo como à multidão se coloca adjacente um sentido de obra e singular grandeza.

Continuando nesta perspectiva, as hipóteses que tentamos argumentar inferem preferencialmente de uma mundivisão da nossa era e desta lucidez perniolinana, como se defendêssemos uma exemplaridade actual, eivando algum humanismo, falamos também de tensão mitopoética, sem podermos desconsiderar o trânsito para uma era dita pós-humana e o contágio da linguagem digital. Assim, não afirmando rigorosamente a questão do belo-trágico, mas infirmando-a como pertinente para uma parte considerável nessa “dobra deleuziana”, que Perniola cita (como prega), refletimos o seu lugar na sedimentação de interpretações do autor - *o evento da arte*³², *a arte como enigma*³³, o sentir cósmico e o teátrico, - em defesa de uma arte críptica que se sustenta num fluxo de estranha sobrevivência do artístico e da possibilidade deste se caracterizar.

Gostaríamos de reforçar que a ideia de resiliência, e de realização de uma utopia encriptada, explicadas por Mario Perniola em *a Arte e a Sua Sombra*, sublinha essa noção liminar que extrapola a excelência de uma obra ou de um autor à sua época. Enfim, não com a mesma certeza, e até por não ser Perniola um autor que refira muitos exemplos da arte – para além dos que se situam no cinema, dos que dizem respeito à romanização, ao mundo antigo e ao barroco -, temos sempre que referir que a escolha que fazemos de escultores, poetas, e, sobretudo de pintores, poderia ter sido algo diferente, mas inferiu sobretudo de:

- i) Elencar o processo da criação artística a uma natural e expressiva extrapolação dos limites de modelos estruturais na propedêutica da arte e na revolução do pictórico;
- ii) Autores como uma profícua produção útil a uma prospecção sobre o real e a natureza, e, por outro lado, que nos permitissem chegar à ideia de *lugar cenográfico* e à discussão quer do trágico, quer do belo, numa ambivalência;

³¹ *Idem, ibidem*, p. xl.

³² *Idem, ibidem*, pp. 80-101.

³³ «Il sentire cosmico e il sentire teatrale s'incontrano nel sentire filosofico» *Idem, Del Sentire*, Turim, Einaudi, 1991, p. 114.

iii) Sobre o Figural na Pintura, pensando ainda nos casos onde a figura está presente (como Paula Rego e Paul Gauguin), para além de autores carismáticos do performativo e do figural de que Rothko e Bacon são representantes. Neste sentido, dispensámos a aprofundar, por exemplo, Barnett Newman, mas colocámos Michael Biberstein e Gerhard Richter, Andy Goldsworthy e Anselm Kiefer como complementares e sucedâneos daqueles, tal como da excelência de Caspar D. Friedrich e da obra de Paul Gauguin.³⁴

Rui Chafes, Francisco Tropa e Alberto Carneiro ilustram uma abordagem ao poético da actualidade da produção artística portuguesa, considerando, sobretudo, uma perspectiva das suas obras irredutível a qualquer neo-ismo. Este elenco de autores e referências revela, de um ponto de vista metodológico, uma certa prospecção de campo acerca do que contemporaneamente reporta a um modelo de alma humanista, em contra referência ao pensamento de Perniola. Em especial à distância da sua obra com relação a uma poético-filosófica do romantismo, ou de uma intuição poética que continua, quanto a nós, a fluir desde uma lógica assistemática de pensamento artístico, incessantemente crente que a obra de arte se concretiza como possibilidade visível do invisível.

Finalmente é nosso objectivo de estudo a ideia de trânsito, como uma apropriação do termo, e nesse seu sentido de intemporal e emergente actual, que tanto importa a Perniola como à sua “enciclopédica visão da arte e do estético”, quanto à nossa intuição de conferir um lugar atópico ao que julgamos ser derivação de um certo romantismo e da exemplaridade de uma subsistente “alma da arte, que procura essa relação entre interior/exterior e mundo em constante revolução. Neste caso, paradoxalmente, reunindo a nossa melhor atenção aos sentidos que o “Figural” (não concordando necessariamente com Lyotard³⁵) e que a “Figura Sensação” (em Deleuze) poderão aquiescer à ideia de

³⁴ Deleuze confere como a uma certa clareza se pode criar a correspondência entre a harmonização de planos de superfície/fundo e a sensação de háptico, partindo *da mancha e do traço* para explicar que o *facto do pictórico* como *bloco de imagem*. De acordo com o autor a questão de um fundo na obra de Gauguin marca o início de uma propedêutica do pictórico: a modelação da reverberação de sensações de uma unidade entre o fundo e a figura que se tomam lado a lado, o que subleva o efeito de um decorativismo da cor, do desenho da figura na composição pictórica, mas também do que se tomaria por uma figuração vagamente delineada. De modo que a *Figura-Sensação* em Francis Bacon remete para a invenção e a grandeza da obra de Paul Gauguin e sublinha a divergência de Deleuze quanto ao figurativismo da pintura daquele. Cf. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 134.

³⁵ Neste contexto introdutório, diremos, resumidamente, que para Lyotard o termo “Figural” é um substantivo que se opõe a figurativismo, mas considerando que o figurativo é um caso particular do figural. Sendo que a “Figura” em Lyotard corresponde, assim, a um campo da visão e da arte que não se contém no

Magnificência da Arte e da Sua Sombra de Mario Perniola. Por tudo isto, também, contrapondo e ao mesmo tempo infirmando o paralelo de uma certa nostalgia do absoluto»³⁶ numa sucessão de exemplos do pictórico e da elocução de uma lógica bastarda platónica, conjugada a uma estesia do sentir a arte como viagem, “propedêutica e processo da criação em arte”³⁷ (deleuziano) e da obra como «presença real»³⁸ (aproximação a George Steiner).

kantinano, recorrendo ao exemplo da obra de Barnett Newman. Cf. *Idem*, “O Instante Newman”; “O sublime e a Vanguarda”, in *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, Lisboa, Estampa, 1989, pp. 85-111.

³⁶ “Nostalgia do absoluto” refere-se a uma sensação de perda de poder para evocar uma transcendência de um ser que postula e cria para além da imanência. O que remete a compreensão da arte ao modo de evocar uma transcendência mítico-simbólica, relativa a uma gramática da criação e ao seu absoluto sentido de ser fundeada na linguagem mítica. Portanto como fundamento da identidade humana, mas em oposição irónica a vários modos de substituição do vazio herdado do modernismo e da decadência que a crise dos valores absolutos gerou, com os seus substitutos, no seio de uma barbárie *nihilista*. Cf. Steiner, George, *Nostalgia do Absoluto*, Lisboa, Relógio D’Água, 1974, pp. 13-4. A expressão “nostalgia do absoluto” é também designada por Mario Perniola, mas a propósito da defesa de uma imanência, portanto: sublinhando a perspectiva errónea e ingénua daqueles que se apresentam como nostálgicos do absoluto, da transcendência e de uma metafísica. Cf. Perniola, Mario, “Introduzione”, in *L’Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000.

³⁷ Para Deleuze a arte é um processo em devir até à presentificação da *Imagem-Sensação* que é dada pela real concretude da obra. O que o artista faz é a manipulação de todo o processo - num percurso que começa pelo enfrentamento do caos e dos clichés do visível da imagem, e, ainda, pelo modo como esta é manipulada em função de uma visibilidade intensa; incluindo um excesso que se torna consequente ao porvir para lá da representação: como sensação histórica que é inerente à sensação do pintado e da sua correspondente lógica-assistemática (e não à histeria do pintor). Cf. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002, pp. 11-2.

³⁸ “Presenças Reais” (no original *Real Presences*) é o título da obra em que o autor reúne argumentos acerca da soberania que é dada à arte - *alteridade* que é revelada na sua *presença real*. No curso da obra o autor desenvolve a tese acerca do alteridade e da transcendência da poesia, de que o ser da obra é a presença real de um Outro, evocando o *mito-logos do tempo da palavra*, em oposição a fantasmagoria, a desconstrução e a nihilismo (*do pós-palavra*). Cf. Steiner, George, *Presenças Reais*, Lisboa, Presença, 1974, pp. 14-15; *Idem*, *Nostalgia do Absoluto*, Lisboa, Relógio D’Água, 1974, pp. 74-9.

**I – IDENTIDADE DRAMÁTICA E COMOÇÃO DO SUJEITO. UMA
PERSPECTIVA SOBRE A REVOLUÇÃO SUBJECTIVA DA
IDADE MODERNA**

1 – Drama como Vector Tensional Mitopoético

A palavra “drama” coloca-nos face a um contexto amplo e ao mesmo tempo específico de acepções de dramático: a dimensão psicológica e anímica, religiosa, ritual, cultural e social e, mais especificamente, a poética. Designa-se, hoje, como drama um género literário, uma peça teatral, uma acção cénica, um meandro de um acontecimento terrível ou de uma catástrofe. Na sua qualidade teatral e ficcional importa ainda estes conceitos comuns a um contexto poético-simbólico que modulava um género literário: o *drâma*¹. O Drama estava presente na Tragédia e na Comédia clássicas, que se distinguiam da Épica e da Lírica, pela presença de actores que representavam a dramaturgia num efeito vivo para a comoção do espectador.

De um modo mais lato, podemos dizer que o drama está contido na maioria dos enredos novelescos e favorece uma certa dinâmica entre conteúdos e modelações de composição, a propósito de uma expressão metafórica sobre a realidade e a tomada de consciência que, no seu fluxo de acções, possam ser experienciadas como qualidades de uma ficção e de uma narrativa.

A ideia de que drama se refere a um estado de tensão emocional – o qual traduz uma extrapolação dos limites de um bem-estar, da natureza finita de um evento que se desenrola em insuportáveis condições de tensão – faz parte do conhecimento comum. Também sabemos que alguns dramas resultam numa tragédia natural como a que refere por si só o envelhecimento, a doença, a morte, a guerra e uma catástrofe natural. Mas podem também ter uma gradação menos catastrófica e apresentar-se no dia-a-dia, momentaneamente – o homem percebe o fim de uma iniciativa reconhecida como fonte do seu equilíbrio ou como algo que conflituava com o seu bem-estar e o confina a um mal-estar repentino ou duradouro. Às questões de ordem cultural e a dimensões mais espirituais ou de sobrevivência de géneros, de guerras de poder, podíamos, igualmente, acrescentar a adolescência do homem como um período de crescimento dito dramático, ou elencar inúmeros exemplos da relação entre homem/vida/natureza, num colapso que sempre designa um bem comum em falta que se abre num

¹Do latim *drâma* -*âtis*, derivado do grego *drâma* -*atos*. *Drama*: *facto*, *acção cénica*, peça teatral trágica ou cómica, poesia (em verso ou prosa) do género literal dramático. Na classificação de Aristóteles poesia é imitação e drama apresenta-se como a acção que na tragédia e na comédia correspondem à imitação das acções de homens elevados e inferiores, respectivamente. Cf. Aristóteles, *Poética*, 1447 a; 1448a 19; 29.

desequilíbrio desde uma dimensão psicológica, como uma fissura numa unidade de segurança física e psíquico-anímica.

Se aspectos como estes operam uma relação entre um modo vital e o bem-estar comum, haverá uma pluralidade de comunhões de acções em que a palavra drama é empregue, consentindo, ainda, que ela seja também pensada no silêncio do indivíduo: há, no termo drama, um espaço de unidade íntima e de subjectivismo que reserva e resguarda a tragédia numa esfera pessoal e nos diz quão difícil seria transportá-lo ao outro por meio de uma descrição literal. Apesar da noção de compaixão, de solidariedade, estaremos sempre aquém da alteridade da experiência real do outro. Na verdade, e paradoxalmente, a palavra drama consigna uma altercação entre o lugar da intimidade e da complexidade da comunhão com o outro que pode valorar e encimar a arte, numa reiteração do valor do poético como mediador de um real e da sua travessia, como é pensado por Lacan, na tradição da psicanálise freudiana que transfigura o conceito de identidade numa aporia².

Mas já Aristóteles, no c. IX da *Poética*, referia que a poesia era mais filosófica e de um carácter mais elevado que a história³, como um imitar das acções humanas, ao imitar congénito no homem que no mito se dramatiza e medeia a função de catarse que nos acerca de uma realidade que, de outro modo, permaneceria incognoscível. A consciência que desenvolve a compaixão sentimental e apela à necessidade de eufemizar o mal, de reencontrar um equilíbrio, uma explicação acerca de um estágio de êxtase, de sofrimento, de paixão, dá continuidade a uma acepção aristotélica de deferência pelo drama poético na unidade do mito: como possibilidade de *imitar casos que suscitam terror e piedade*⁴, considerando uma distância e uma simpatia reflexa, que conduz a percepção metafórica dos afectos e a como estes podem ser purificados⁵.

Na palavra drama persiste uma elevação da arte poética sempre potencialmente conjugável como herança do pensamento da antiguidade clássica que, simultaneamente, contrapõe ao problema do mito e da poesia *como verosímil verdade poética* em

² De acordo com Lacan a construção do ser da psicanálise subverte um estado ilusório acerca do eu como substancial, porque é no trajecto para o Outro que o sujeito da psicanálise experiencia um eu em falta “barrado ou dividido”, esvaziado de todo o conteúdo substancial. Cf. *O Seminário. Livro I. Os Escritos Técnicos de Freud. 1953-1954*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. de Betty Milan, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996, pp. 63-64

³ Cf. Aristóteles, *Poética*, Lisboa, INCM, 1994, cap. IX, 1451b.

⁴ *Idem, ibidem*, IX, 1452a.

⁵ *Idem, ibidem*, XI, 1452b.

Aristóteles⁶ ao da *falsidade das aparências*, na *Teoria das Ideias platónicas*, em que o drama sobra *como sombra inútil* do obscuro mundo de ilusões que impedem os homens de inverter a sua visão para o bem e para o belo inteligível.⁷

Ao ser relativo ao mito, o drama evoca também uma experiência que implica essa visão da inverdade que é percebida e expressa pelo homem numa ordem a que o termo ritual se faz compreender, a ordem gnósica e misteriosa antiga, ou a que talvez ordene ainda um sentido de sacrifício, de ritual de iniciação do indivíduo, em todas as culturas.

Mas, na verdade, a comoção do outro através do drama pode ser muito trivial, ou complexamente profunda, quer porque não sabemos estimar o quanto ela nos tem sido útil em relação ao bem-estar de todos os seres, quer mesmo quando falamos em dramas comungados pela nossa espécie - o que remete os termos real e natureza a uma infinidade de questões, designadamente as que implicam a arte como modo de uma imitação reflexa do real, onde se inclui *naturans*, ou o problema de o homem e a sua arte persistir como uma exemplificação relativa ao sentir do seu equilíbrio com a natureza.

Haverá, pois, um fluxo dramático correlativo de comunicação entre a dimensão psicológica e a afirmação sociológica das culturas e a sua revolução. Não obstante, e porque este fluxo é sobretudo um alocar da metáfora do ser em transe para o real e, simultaneamente, ante-predicação mesmo de uma ideia poético-simbólica, é ele que permite o cruzamento entre a esfera universal e a individual.

Por outro lado, a verdade é que, na actualidade, confrontamo-nos com a super-comunicação do “reality show”, na qual o indivíduo é obrigado a experiências que exploram a sua intimidade, instrumentalizando-o em favor de um sensacionalismo mediático. E isto ocorre de tal modo que o drama é, simultaneamente, um referente actual – como um estado provocatório que abre o poético à dimensão probatória de estar como a sair de si e, ao mesmo tempo, perto de um sentir comum e trivial que pode reorganizar-se, não obstante, com um encontro de tão fácil comunicação interactiva que irrompe como um estágio de performance demasiado trivial. Trivialidade que dificilmente poderá ser interessante para consubstanciar uma grandeza ao poético,

⁶ Cf. *Idem, ibidem*, IX, 1451b.

⁷ Ideia central que percorre a obra de Platão, como em «A Alegoria da Caverna», “Livro VII”, in Platão, *República*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1976, pp. 317 e seg.

apesar de, paradoxalmente, o acto poético contar com uma reacção do espectador. Na verdade, a comoção do espectador é uma característica do advento da arte no século XX que cria a performance e enfatiza a possibilidade de usar o choque, o manifesto que designa o artista como ser irreverente e vanguardista⁸. Todavia, actualmente há uma esfera dos produtos da arte que procura diferir desta assunção da arte como cultura do choque, dando ensejo a uma certa encriptação da sua comunicação, procurando um lugar para o drama que recria a comoção do espectador mas de um modo divergente, porque, quer o choque quer a irreverência passaram a fazer parte da cultura de massas, e foram tomados pelos “mass-media” onde o tipo de espectáculos, tais como o “reality show”, lideram um valor quantitativo de audiências.

Decerto, a ideia de pintura como Drama é, em Mark Rothko, o que prodigaliza o estado da metáfora numa acepção que compreende a comoção do espectador em relação ao pictórico: «Encaro as minhas pinturas como dramas, as suas figuras como actores. Nascem da necessidade de um grupo de actores se moverem num palco sem inibições ou vergonha».⁹ Mas esta consciência do Pintor é, quanto a nós, a mesma que se multiplica em reflexões de uma função interpelativa da arte que continua a questionar: como podemos interpelar o público e divergir desta banalidade sensacionalista?

Todavia a unidade que faz parte do passado e deu ênfase a um sentimentalismo de origem romântica continuou no Séc. XX, ligando o aprofundamento da natureza humana a temas que anteriormente eram tabus, tais como o sexo, o horror, a fealdade do retrato, a exploração de um mundo psíquico e mental que inclui a angústia, o ser marginal. Actualmente o lugar da metáfora e do real parecem descrever a humanidade e as questões do homem num confronto menos íntimo. Mas, por outro lado, a arte continua a fazer prospecção ao real, ao ponto de poder dizer-se que o que é documental é elevado a um tipo de arte de autor. Esta sintomática apreciação de expor o documento como obra de arte é paradoxal em relação à ideia de que a arte recria uma metáfora e mantendo, também, referentes em modo denotativo. Portanto, podemos ver como actualmente é importante para a produção artística “querer conquistar” uma maior literalidade do real e, ao mesmo tempo, pretender recriar um sentido poético que não subsuma a mesma comunicação do banal dos *mass-media*, como atrás referíamos.

⁸ Podemos lembrar, a título de exemplo “O Manifesto Modernista de Almada Negreiros” (Junho e Julho 1915) intitulado *Manifesto Anti-Dantas E Por Extenso*.

⁹Cf. Baal-Teshuva, Jacob, *Mark Rothko. 1903-1970. Pintura Como Drama.*, Colónia, Taschen, 2003, p.40

O paradoxo que descreve um advento da acoplagem de documental à obra de arte, surge como discurso que enseja incluir-se numa dimensão mais política, mais activa em defesa de causas, das quais se destaca a defesa de uma eloquência do impressivo natural e do que possa ser uma metáfora mais pura acerca do sensível. Assim, há uma preocupação que se manifesta na arte como ecosofia¹⁰ e que liga a obra de arte a uma prospecção sobre a estesia do natural. Deste modo, a metáfora da arte é pensada como uma certa contrariedade, em relação à pureza de uma estesia do natural. Nesta dimensão política, a arte está em trânsito: pretende-se alcançar uma maior literalidade nos produtos artísticos para se ter valor comparável a uma acção; pretende-se uma arte política que quer alocar, através dos seus produtos, a real defesa de valores e princípios éticos para conquistar e comover o outro nas suas causas.

Podemos considerar que o termo performance – de origem anglo-saxónica – organiza uma ideia que, não obstante a desconstrução modernista, continua a conferir uma forma de acção que conjuga criadores e linguagens em presença de uma plateia ou de um público, o que, em primeira instância, resume uma intenção simbólica recriadora de um ritual encenado e personificado. Se, a propósito do cinema e do teatro, o drama se qualifica como uma força propulsora entre recepções de um movimento, dito o cinemático ou o teatral e a sua espectacularidade, o termo performativo pode organizar dimensões mais latas e menos sintomáticas de uma relação entre a especificidade da expressão e da narrativa poética, mas conciliando a sua concreção mediada pelo drama.

A força de drama faz a passagem à espectacularidade que diz que alguém está numa trajectória do ser no presente do infinitivo, mas, no sentido em que incita a uma irrupção metafórica no real do espectador, apela a uma comoção num plano simbólico e dinâmico, de afectação. Poderíamos mesmo dizer que é a condição de um estádio de mutação, de epifania, que pode ser dominado, dirigido pela arte, porque na verdade há uma potência latente na condição dramática humana que é recriada pela arte.

¹⁰O conceito de “ecosofia” surge em 1972 apresentado pelo pensador ecologista norueguês Arne Naess. Será desenvolvido fundamentalmente por este autor, por Félix Guattari, Gilles Deleuze e por Michel Maffesoli. O termo refere um contexto abrangente e transdisciplinar que visa a uma praxis e à definição de valores éticos menos antropocêntricos nas relações do homem com o meio ambiente. A sustentabilidade da vida na terra é seu fundamento (na procura de novas formas de sociabilização, de modelos estruturais de família e de relações de equilíbrio entre espécies). Mas o conceito poderá abranger, ainda, questões acerca de como a mente se liga entre os humanos e com todos os seres sencientes, numa ordem de questões que interpelam as ciências humanas, naturais e económicas, assim como a estética. De modo que a ecosofia, actualmente, empresta a sua terminologia para expressar (em paralelo à questão da sustentabilidade da vida) a utilização dos sistemas em rede, no âmbito da comunicação digital.

Epifania é já uma flexão do termo drama, presumindo um princípio de revolução dramático: o drama como estádio de espectacularidade que comoveu os contempladores a uma novidade fenoménica. Em sentido genérico, esta flexão também resume a premissa da criação artística, a qual tem como modelo a transformação do sujeito, no sentido de produzir um constructo condicional de força dinâmica: a obra só se dignifica se encontrar um *qualia* impactante no seu mister criativo: algo que deve e pode revolver a identidade para além do que se credita no limite do sujeito que a cria, um efeito de transe que envolve o criador e o contemplador unidos pela potencialidade de se tornarem ambos estranhos a uma memória de si.

O que nos importa nesta qualidade de drama é sobretudo esse conceito de fluxo, particularmente o que se situa entre estados de espectacularidade, propósitos de acepções criativas, dinâmicas reflexivas de contemplação que a arte tem vindo a conjugar num contexto alargado de concreção: o de performance e de interacção com o outro que o demove de um estádio cristalizado. Contudo, pensando também como distinguir ou conjugar este fluxo em duas experiências distintas de contemplação do estético, que designam, por oposição, estados de quietude e de inquietude, ainda que ambos respeitem a estados metafóricos ou provocatórios de uma reflexividade do ser em epifania, ou afectado pelo êxtase reflexo da criação. Assim, diremos que tal estado é sempre um prenúncio de inquietude e, portanto, pode implicar uma comoção trágica, mas também um êxtase de felicidade e, ainda, um outro sentido de presente do infinitivo reflexo de contemplação da beleza.

Comprendemos, também, a qualidade de experiências sensíveis que emergem na contemplação da beleza como uma possibilidade de epifania, por sinal, como experiência de bem-estar num fora de si que tenderá a apaziguar-nos, mas que não será definitiva pacificação, nem advirá de uma pacificação em si co-substancial à belaharmonia da forma. De tal modo o drama envolve uma percepção de conflito de identidade ou uma sucessão de estádios que, se questionamos essa sua alocação de drama, é porque o drama medeia obscura mas intuitivamente um entre e um pós, e mesmo um indefinido processo espaço-temporal de afectação do sujeito perante fenómenos estésicos, tais como o belo, o trágico e o sublime.

Poderíamos dizer que uma estética orgânica e vitalista encontra, como na *Crítica da Faculdade de Juízo* de Kant e na *Poética do Devaneio* de Bachelard, uma finalidade apaziguadora que é, ao mesmo tempo, abertura de uma dimensão extraordinária do ser,

uma cosmicidade que se enraíza numa natureza simbólica entre seres e na dimensão de um sonhador potenciado pela permeabilidade da sua natureza a uma reacção ao modelo da beleza da própria natureza. Mas que há uma outra estesia: a suposta relação com uma natureza caótica ou catastrófica, que também se enraíza numa relação entre o homem e a contemplação do natural, mesmo antes de lhe darmos a designação de trágico ou de sublime ou de beleza trágica, e ainda de beleza sublime e vice-versa. Entre estas duas formas de êxtase e de contemplação do estético, a noção de lugar de pertença ou a de manifesto sentir de um fora-de-si podem divergir, mas, do mesmo modo que a suspensão de um conceito nos redime na experiência do belo, a superação desse estágio acontece, ou até mesmo a sua invectivação, por uma sucessão de combinações a que chamamos um pré-estado de drama poético.

A produção artística pode brevemente resumir-se neste paralelismo:

1 - Por um drama inquietante, desde a atenção à criação *natural naturans* como modelo por excelência de uma conformidade a fins sem fins, que se indicia desde a imaginação do homem e da sua reflexa possibilidade de a imitar;

2 - Ou, no sentido, que não podemos julgar à partida como perverso e indigno da natureza humana, de acrescentar modelações e, talvez mesmo, modelos que continuam a questionar o que resta de indeterminado no drama de o homem possuir uma capacidade estético/criativa – uma intrigante necessidade de produzir arte, entre enigmas como: a suspensão de saber se é apenas a natureza humana que se modela em prodígio alterno e que vai consentindo à magia da sua génese as epifanias que sobram, numa produção cada vez mais desanexa de uma estética apaziguadora e mais monorreferencial a um drama de uma vocação de espécie, como o anexo do seu fluxo de sobrevivência, da sua real condição metafórica e humana.

Deste modo, a palavra drama predica sobre uma tensão tão actual quanto a sua origem e matriz poética. Ela não é o substantivo do efeito estético, não é nome dado ao carácter da obra arte, mas um vector multidireccional do fluxo tensional de acções que lhe poderão ser co-substantes. Drama constitui-se como a comoção actual que é reactiva a uma força para se tornar numa derivação de possibilidades em deflação: aquelas que parecem cada vez mais restritas sobre o valor da arte, do seu paralelo contributo para uma epistemologia do sentido capaz de apreender o ser real.

Contudo, pensamos que a participação da arte numa ontologia do fenómeno estético remanesce, porque entre o ser metáfora e a experiência sensível do real está toda a linguagem e, mais ostensivamente, a da arte, em vez do real, num processo humano de criação prospectiva. O aspecto fundamental da produção artística será,

então, sempre possível de designar a partir da derivação dada a uma intensa relação entre o real e o dramático. Esta relação pode somatizar-se num fluxo de tensões que se exemplificam no pictórico desde o renascimento, as quais prevalecem no romantismo e no modernismo como paradoxos entre a metáfora da arte e o modo como a metáfora abarca ou sobra a uma realidade.

Como refere Perniola, em *a Arte e a sua sombra*, hoje o drama está presente a partir de um fluxo de *sensologia*¹¹ e, paradoxalmente, na tensão de reificação para sair dessa banalidade. Tal apelo coloca-nos numa tensão: perceber e traduzir o drama não deixa de ser aquilo que se constitui sobre o valor da produção artística, bem como da sua alteridade fenoménica. Não obstante, podemos dizer que o sentido vulgar do termo sofrimento, propenso à exacerbação das emoções, pouco sentido faz. Isto é: se colocamos o termo perante a actualidade dos exemplos da arte é porque nos damos conta que ele importa para a caracterizar de acordo com um sentir diferente.

Esta estranheza de uma desvirtuação da relação entre poético e drama é, contudo, fruto e continuidade de uma ambiguidade do carácter da arte: se a arte operasse a partir de um sentir não dramático, haveria que repensar o drama como estando presente numa encriptação atópica, tão sem lugar como o vago sentido que faz da arte um modo subjectivo de criar alusões a uma universalidade de estar no mundo sem dramas. Deste modo, pensando como pode subverter-se o recalcamento nostálgico de coexistir a uma fenomenologia pós-metafísica, a nossa visão recapitula a arte reflectindo e questionando: nesse desdobrar-se histórico-filosófico haverá uma pulsão deslocada do sentir *cyborg*.¹² Que significado pode ter um novo sentir dramático que religa o valor

¹¹ “Sensologia” é um termo usado por Perniola para definir, resumidamente, aspectos de um sentir que percorrem a sua obra, mais especificamente aqueles que na sua obra *Del Sentire* se ligam a um horizonte estético acerca do que não é cognitivo, mas um poder do sentir afirmativo e impessoal, como quando o verbo se aplica a “sentir-se”. Por isso “sensologia” é o termo que é discutido como se descrevesse o que é uma visão atávica do “já sentido” em razão de operar por meio do que já foi feito e já sociabilizado enquanto tal. Na divisão da obra referida, a explicação do autor organiza as ideias do já sentido em três capítulos: *a ideologia do já sentido* (I), *a arqueologia do sentir* (II), e *do fazer-se sentir* (III). Os conceitos de forma, vida, sujeito, indivíduo, estética, sentir, sentimento, comum, arrebatamento, paixão, ideologia, burocracia, mercado, política da burocracia, agregam, portanto, etapas a que o termo corresponde como cristalização que se opõe ao que o autor defende passar a perspectivar-se como: o sentir que nasce e é um nascer não nostálgico da burocratização e da socialização dos sentimentos. Cf. Perniola, Mario, *Del Sentire*, Turim, Einaudi, 1991.

¹² Resumidamente, *cyborg* é um ser humano que tem certos processos fisiológicos auxiliados ou controlados por dispositivos mecânicos ou electrónicos, mas que na realidade não usamos para designar seres humanos que tenham, por exemplo, um *pacemaker*. Por isso designa, sobretudo, uma projecção ficcional, científica e artística que, não obstante, é pertinente ao contexto que vivemos como seres humanos - ligados a uma sobrevivência maquinal, quotidianamente dependentes de acessórios que se congregam como próteses instrumentais e instauradores de uma aprendizagem à linguagem digital que estamos a fazer. Em português a palavra (de origem inglesa) “cyborg” assumiu o lexema *ciborgue*.

do real e da metáfora da arte a uma perspectiva que inclui as questões da arte sobre o real, incluindo referências ao natural?

Somos “obrigados” a reflectir sobre a sucessiva sobreposição de uma história da identidade que nos refere como seres entre outros, cuja direcção de espanto se perde entre a personificação do instante e a recriação de um sentir que se aloca a um universo em movimento. Nessa história, a humanidade da arte não será uma história nem fixa, nem solipsista, mas uma reflexão axiológica que a produção artística personifica naqueles valores que se organizam num espaço de comunhão sensível e cultural e que, genericamente, abarcam a tradução de um conflito entre mundos que se desmoronam e as realidades que se afirmam num princípio de iniciação ao diferente. Eis porque consideramos a dramaticidade do pictórico como algo que flexiona a arte, reflectindo, ainda, uma condição de fatalidade e de caos, como aquele que se transita para acordar o ser de uma atonia contemplativa.

Drama é, em potencialidade, aquilo de que devém do prodígio de um recontar habitado ou dramaticamente apropriável à exclamação da inquietude metafórica da arte e da criação da cultura. Podemos dizer que a inquietude acerca de estar no mundo (mais conscientemente não no seu centro) se propaga numa tensão entre o real e a aproximação ao real da metáfora na arte. A identidade poética é alocada no seio desta tensão, como uma fissura, um resto entre um ser e um não ser. O valor de lugar pleno e sustentável dito real, que a mediação poética tenta dominar, funciona como aquilo que não é a interacção pura, mas a construção de um nível de sentido convocado pela experiência da construção do imagético, numa humanidade à procura de não destruir a valência do seu habitar.

Pressupomos, assim, que a palavra *drama* tem ainda variações que podem enleiar-se em estados de ânimo e de percepção de uma relação entre o ser e os paradigmas de resolução de conflitos estéticos e culturais: a beleza de uma coisa bela pode ser mais fácil de experienciar depois de um confronto com a memória de um passado recente como a experiência da guerra, da degradação da natureza, da visão de uma paisagem cujo sentido metafórico eufemiza a desolação do lugar do homem.

Se ontem o modelo poético da *Poética* aristotélica distinguia o terror, o medo e a tragédia como possibilidades de purgação de um *pathos* necessário à condição humana, hoje são a psicologia e a terapia que, de certo modo, mais estudam e escutam essa

compaixão e essa forma de sublimação do desequilíbrio num ser ou numa comunidade, mas acrescentando a esta comunidade uma perplexidade de complexa globalização onde ocorre a perda de sentido daquilo que realiza uma catarse de domínio mítico-transcendental. Enquanto corpo de reflexão emocional, somos tomados desde a simples premissa de que os nossos sentidos não se acomodam numa percepção finita ou possível de determinar, numa acepção de nomes que consubstancializam quer o trivial estado de graça ou sofrimento, quer a constituição de um aperfeiçoamento da nossa condição de ser pessoa no mundo, de pessoa a construir-se como mundo em fluxo e personagem de uma dimensão onde a velocidade também nos afasta da definição de animais inteligíveis e curiosos. Perante uma vertigem de informação que não podemos acompanhar, mas que está presente como fluxo interactivo entre o virtual e a realidade, o dramatismo reitera a sua força de alocação do ser perante a sua estranheza.

1.1 – Modernidade e fluxo para a contemporaneidade

Desde que o sentimento de contemporaneidade nos toca que a nossa visão retrospectiva da modernidade se abre num ângulo de visão novo e pleno de ambivalências. É como se o momento da tomada de consciência da possibilidade de confinar a liberdade subjectiva na sua aproximação ao real funcionasse em acto correlato com a própria angústia do presente e da realidade última que nos atravessa. Dito de outro modo, julgamos ter adquirido a mínima distância espaço-temporal para obter uma perspectiva da modernidade, não obstante sem sabermos exactamente o que significa sermos contemporâneos e o que, com uma certa veleidade, nos anima a julgar e a visitar um passado recente, presumindo que já estamos num percurso espaço-temporal que progressiva e evolutivamente se ultima como “Era Moderna”¹³. A verdade é que fazemos sucessivas aproximações ao real desde a modernidade. As diferentes etapas da metáfora poética acompanham esta aproximação, acentuando o significado duma derrocada de valores absolutos e, conseqüentemente, o seu vínculo à realidade, pressuposto como um valor estatutário de alocar e elencar o melhor. O real entretece e abre um universo de conteúdos – o absolutamente novo – onde as possibilidades distintivas de uma coalescência de valores pressupostos entre a morte de Deus e a deificação do Homem, ou o seu constructo sobre um vazio de absoluto, se exemplificam artisticamente. Mas a tentativa de criar variações poéticas sobre um novo universo menos ilusório, e paralelamente mais científico, corresponde a sínteses

¹³ Cf. nota 2, Introdução.

metafóricas que têm em si mesmo valor como possibilidades de organizar uma metaforização verosímil com sentido sensível no caos, contornando aspectos do valor fragmentário de um significado real que a própria ciência reconhece como edificação de um propósito exorável, mas infinito. A todos sobra sempre algo por descrever...

Ao consentir restabelecer uma ordem nessa proposição infinita, a exemplaridade da arte vai transformar-se numa ulterior perplexidade acerca de uma totalidade por entender. Aos artistas é concedido um novo universo: o privilégio de praticar o seu deslumbramento sobre o que é relativo e ao que resiste a uma equação proposicional sobre a verdade de ordenar o caos e de transitar o real. E se o artista se engradece de uma certa subtileza que se apresenta na sua natureza de criação, tal como a de criar uniões entre paradoxos, há nele uma residual crença que o mundo deve algo à exemplificação cujo valor é apenas subjectivo, ou singularmente subjectivo como o que se manifesta através da obra de arte. Mas há sempre um certo momento em que a questão sobre a natureza contingente do real passa a instigar também o artista fazendo-o reflectir sobre os limites do homem perante a verdade, ou mesmo o que sobra como suprema ignorância de um esforço humano para compreender o mundo. Mas, sobretudo, qual deverá ser o papel da arte porque, como qualquer outro ser humano, o artista tem pretensões acerca de saber aproximar-se da verdade e comunicar aos outros de acordo com essa vocação.

Esta perspectiva converge com uma ultimação da revolução da identidade subjectiva e do seu significado, como se o tempo de discernir as consequentes diferenças entre etapas de uma unidade em fechamento de um ciclo não dispensasse a questão da subjectividade poética e da indeterminação da sua contiguidade na actualidade. Assim, ao polissémico, ao cibervisual e ao performativo da actualidade junta-se uma aprendizagem estético-historicista a respeito do valor da alusão poética preocupada com a realidade, bem como a urgência de restabelecer uma dimensão ecológica, significando uma visão unitária que diz experienciarmos a era do colapso da natureza e da terra numa tragédia real.

Na realidade, há que retomar uma perspectiva que dê contiguidade à discussão estético-filosófica da identidade subjectiva que faz brotar uma nova atitude crítica para com a ambiguidade entre a realidade e a sustentabilidade do poético, nessa dominante tónica de aproximação ao real. E é esta mesma questão que se aprofunda quando a discussão nos possibilita essa visão de alguns pontos revolucionários da história da arte, pressupostos numa ulterior atenção que se estende a partir da consciência actualizada

da imagem da arte enquanto modelo e fonte rapidamente acessível, mediatizada, instrumentalizável. E aquilo que designamos por identidade poética universalmente subjectiva é tão susceptível de transparecer o ter vivido da contingência da sua fragmentação identitária como da vulnerabilidade da sustentabilidade da sua vocação colectiva; a qual poderia ser também reflexo de um aprofundamento da sua pertença a uma realidade comunicável. Dito de outro modo, a vocação poética, adentrando essa consciência da necessidade de transformação da sua identidade subjectiva, distende os sentidos e as emoções numa procura de dimensões da realidade que não foram abarcadas anteriormente, ou reconsidera o efeito colateral de sublinhar a vocação plenária da construção da obra a uma alteridade que o sujeito relativizou em demasia, conferindo predominância ao “em-si-mesmo”. A visão do papel da natureza na criação poética concorre, para este efeito, como uma medida urgente no ultimar de novas versões de uma natureza não instrumentalizável e no desfocar de uma parte substancial das questões relativas a uma dimensão *cyborg*. Contudo, talvez o verdadeiro problema consista na impossibilidade de solvência de uma gramática da criação poética no correlato de um valor de real em oposição ao transcendente e absoluto... Logo agora que a intensidade de informação, unificada numa voz derrotista ou terrorífica expressando a trajectória trágica de uma realidade que podemos reviver e vivenciar, mostra ser, simultaneamente, um efeito colateral da experiência de sensações naturais e de dados coligidos e veiculados ciberneticamente.

Por isso, só uma perspectiva do ultimar da revolução subjectiva nos concede uma certa percepção de unidades dentro de uma unidade genérica, acompanhada por uma tensão inquieta relativa à impossibilidade de delimitar o conceito de realidade ao qual se deseja fazer uma aproximação. E se, entre o desejo de delimitar uma unidade poética e a possibilidade de fazer convergir essa unidade à realidade, deve haver um propósito comum, então é nosso entender que esse propósito significa hoje deixar fluir a consciência maior sobre a contingência do conflito do homem com seus modos de ser, não apenas ambivalente e maniqueísta. Enfim, dito de um modo simples, é deixar de querer comover-se com o verismo da dimensão do real porque ele pressupõe uma escolha dicotómica em relação ao absoluto ilusório e em relação a um sentido de contiguidade da gramatologia da criação poética. Ter essa visão retrospectiva sobre a cadência da modernidade abre para uma lição sobre a dimensão filosófica da natureza complicada da relação perceptiva dos limites e da reflexibilidade das nossas contemplações – a coalescência da contemporaneidade pode, pois, fazer-se com a

sobreposição e a tentativa de desmembramento de um conceito limítrofe entre real e absoluto, o qual abre simultaneamente lugar a questões relativas à profundidade da consciência tais como: qual pode ser o advento do sentido a dar ao lugar imanente à natureza de valor poético e do animismo que envolve a humanidade da arte na consciência de um todo?

Contudo, onde absoluto e metafísica se revêem na propedêutica do poético, decorrem valências e proposições que, no decurso de uma perspectiva de um ciclo delineado entre a actualidade e o renascimento, vão afirmando um equilíbrio derivativo de uma afirmação científico-profissional do poético. Este começa pelo saber profissional renascentista e atravessa o seu apogeu no romantismo e na afirmação dileitante de saber intuitivo de género, continuando na metafísica negativa como função de ruptura com o transcendente. A afirmação da subjectividade nostálgica do sujeito solipsista modernista vai, entretanto, dando lugar a uma pós-metafísica confluyente com a desconstrução de uma alteridade fenomenológica que remete para a crise do modernismo.

Actualmente, esta perspectiva pode considerar-se como uma abertura enfática para um criticismo de valências revolucionárias. Questões e críticas surgem, assim, da necessidade de extensão ético-categorial, como se a noção de metafísica pudesse distender-se à realidade da criação poética, numa independência relativamente à sua alusão a valores absolutos negativos ou afirmativos, desde que a proposição inicial possa desenvolver-se a partir da constatação da indeterminação da origem do universo e da sua criação. Valendo-se de uma visão crítico-historicista e de uma dinâmica relativa à pluralidade de tópicos que resumem a indeterminação sobre a prova ontológica da criação e origem do universo, nascem as questões sobre o poder da arte como construção e participação que se ordenam – necessária ou apenas contingentemente – como questões aprofundáveis filosoficamente a partir da noção de um caos que flui e se reconhece na sua dramaticidade de fluxo. Anselm Kiefer será apenas um bom exemplo de um artista que nos fala na actualidade sobre o modo como a teoria do *Big-Bang* – acompanhada da ideia de sabermos que podemos retomar vários e diferentes “Big-Bang” alternativos – o faz retomar o inefável sentido da vida e da nossa origem, mediante a constatação da ignorância própria ou da indeterminação das teorias, cujas repostas científicas não são mais esclarecedoras da questão (*o que é a origem da vida?*

*o que é o Big Bang? será que podemos pensar que o Big Bang se repetirá?)*¹⁴. Herdeira desta reflexão estético-filosófica, toda a exemplaridade da arte devém presentativa e pulsional, contrapondo o problema de rever a contiguidade de uma fenomenologia que se distende, nessa indeterminação de planos de necessidade ou contingência, a possibilidades criativas de reiterar o estético em função de um princípio eco-poético.

De um modo prático, que perpassa as mesmas questões, numa forma indeterminada de crença e de autonomia de correspondência relativamente ao seu teor reflexivo, a identidade da arte não pressupõe, na contemporaneidade, uma linearidade de proposições sistemáticas capazes de apresentar uma propedêutica em estado embrionário para resolução das questões. No jogo imbricado de doação de sentido à obra de arte surgem apologias de defesa das causas que emergem entre a natureza – o real – e a mutabilidade do sentir. Mas os planos de contingência e de necessidade sobrepõem-se e alternam o fluxo que põe em evidência substancial a própria crítica à historicidade da criação poética e o indeterminismo de percepções relativo à importância da realidade e do discurso estético actual. Este último será polissémico, mas, simultaneamente, é nessa mesma qualidade que recriará as condições para confluir (ou não) numa metafísica da arte contemporânea. Tal será, de qualquer modo, um efeito da linguagem poética ao instalar-se no especular de um novo mundo - um modo de exemplificar novos processos gerados na criação de uma reiteração da semântica da criação poética, pensada a partir de uma inter-semiótica das linguagens poéticas, como um valor de aprofundamento estético-filosófico transversal que pensa em torno dos exemplos do passado. Deste espaço e tempo passados ressurgem versões que a noção de velocidade de mediatização recria. O *mix-ensemble* de indexação ao contexto do património estético e operativo, que actualmente está mais acessível através das novas tecnologias, é o que rapidamente se torna já visto, mas também o que se dá como uma ideia nova de origem, de reapropriação de fontes.

Deste modo, para acompanhar aquilo a que mais tarde chamaremos função poético-dramática da arte, temos de captar o substrato dinâmico de um fluxo (portanto, um fluxo que subjaz a um fluxo) que se inscreve hoje como revisão do estético da modernidade. Isto é algo em que se inclui o apuramento de um valor de resiliência

¹⁴Anselm Kiefer é um artista visual (nasceu em Donaueschingen em 1945 e actualmente vive em Paris). Na entrevista apresentada no *trailer* do filme *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) diz-nos: «All the scientific and technological process only tells me how incomplete I am and that I don't know nothing» Cf. Fiennes, Sophie, *Over Your Cities Grass Will Grow (official trailer)*, in <http://www.youtube.com/watch?v=6zf63U1Rk0w>, 0:20' de /1:56' min.

profissional na poética contemporânea, que toma consciência da actualização fluente do passado que o medeia e infere de uma multiplicação de imagens revisitadas na desautorização ou transvasamento das suas fontes, incluindo a revolução subjectiva. É ainda algo que requer a possibilidade de rever a diferença entre o teor revolucionário e a dimensão estética, para além do seu contexto histórico, porque ao cariz de citação e recitação de imagens pós-modernistas faz sobrepor um modelo processual da criação new-age e, simultaneamente, uma nova estetologia do sentir que procura voltar à experiência, num imbricado jogo de estimulação e descoberta de novos sentidos, implicados na resolução de questões sensíveis e emergentes da natureza.

Neste sentido, ao polissémico e à revolução técnica junta-se a aprendizagem estético-operativa – o inevitável confronto de saberes. Este confronto constitui-se como legitimidade de uma exemplaridade revolucionária, ainda, mas agora voltada para a natureza, como se esta centralizasse um advento eco-poético, um advento nuclear para edificação de uma estética divergente, ainda que hesitante na sua apropriação de uma nova percepção de um plano de alusão poético metafísico: aquele plano que se coloca como transposição da relação entre sincretismo discursivo e a recriação do lugar estético consagrado à natureza, à aproximação contingente e ao que emerge do caos absoluto; ao reflexo de uma sobra que abre o real como um trânsito àquilo que, em absoluto, personifica um novo sentir do caos, que se instiga como um novo dado.

A mesma hesitação a respeito de uma dimensão metafórica, como princípio emergente metafísico, cruza-se no conflito da relação que a arte estabelece com o virtualismo de uma realidade de experiências ciber-dimensionais. Assim, o que do poético se estabelece como plano de coalescência da realidade resume-se numa perspectiva de acentuação do performativo, como unificação do poético em infirmações congénitas do deslocamento da subjectividade para tópicos como a personificação do sentir e a possibilidade de convocar o «como se» de *uma nova narrativa*, a qual é conduzida numa pluralidade vocacional pela contemplação interactiva da *hibridez polissémica*.

Numa intuição de que Perniola oblitera algo acerca da profundidade de uma identidade trágico-discursiva, introduzimos as ideias de *ritualidade e de teátrico* (não obstante recorrermos a ambos termos do autor). Estas ideias confinam com uma meta-instabilidade que se redime numa total *de-substanciação do sujeito poético* em função de alteridades substancialmente disseminadoras das fronteiras do conforto de uma

quietude contemplativa do estético. Entendemos nós a *ritualidade* como uma aproximação ao real de uma dimensão eco poética e como modo de operar numa congénita instauração da mediação do uso de fontes e auxiliares operativos ciber-visuais. Por *teátrico* compreendemos aquilo que confere um sentir menos pessoal, menos passional, por isso representativo também, desta crítica ou mero questionamento da ideia de uma estética subjectiva, nomeadamente pensada como uma sujeição a uma identidade fixa ao estilo e ao produto da arte e não ao fluxo que a ritualiza. Contudo, tudo isto sublinha uma estimativa sobre a revolução da subjectividade, prometendo pelo menos uma possibilidade de contiguidade à criatividade poética, nessa sua anuência à resolução de paradoxos que não se limitam, nem à conceptual idade dum princípio filosófico, nem à imanência duma reflexividade poética destituída de propósitos ético-poéticos. Assim, se da “des-substancialização” gradativa do sujeito poético a arte desembocou num beco sem saída, a inquietude da contemplação estética tem o alento próprio de uma metáfora a fazer-se, dissimulando um problema nuclear como aquele que pressupõe a imputação do sujeito numa co-alteridade criativa, dita em sentido lato, como uma pulsão *de identidade co-criativa* e como variável da distensão de um conflito de identidade a que a própria operatividade fenomenológica consigna na qualidade poética de uma tipologia do possível. Algo que acresce na contiguidade de uma propedêutica plástica e da congregação das qualidades de uma razão filosófica em devir sobre os limites da potencialidade de um conflito de emoções e suas expressões. Portanto, reporta a uma crítica da democratização do gosto, do vitalismo comunicativo, a uma revisão de nivelamento de dialécticas entre espaço de identidade: a arte como forma de introjecção de um luto de Deus continua pelo pós-modernismo e constitui uma reflexividade de uma metafísica do poético, construída numa liberalização sobre os excessos e derivações de uma tópica de sensações, que culminam na mesma evidência de uma tensão sobre o lugar metafísico, de como o poder criativo flui desde a identidade dramática centrada no homem. Comporta ainda uma reflexão sobre o que será razoável dizer sobre a discussão filosófica distanciada da subjectividade do estético que, não obstante, não pode ser indiferente à prospecção que a arte sobre ela retoma.

Em breve introdução, será sintomático da actualidade da arte instigar e crer poder exemplificar uma cadência da identidade subjectiva. Porque faz parte do seu carácter operar em nome de uma estimativa, questiona-se: transitamos para uma nova estética, em contradição com aquela outra que gerou e introduziu a idade moderna?

Se a idade moderna representa o início da revolução que hoje vivemos em trânsito para uma nova era da criação e do julgamento estético, conferimos etapas que, nos termos perniolianos, designam como processos de um trânsito: a sapiência renascentista deixou lactente um poder de democratização que soergueu a fenomenologia romantizada e o individualismo solipsista do modernismo, de modo que a crise actual é, ainda, uma crise sobre o acentuar do subjectivismo. Portanto vivemos actualmente numa pretensão de recriar essa perspectiva que ultimaria uma certa contenção do subjectivismo, do sentir per-si enlaçado ao fenómeno da projecção humanista. Mas o que podemos dizer sobre esta perspectiva de contínuo sentir, descreve uma fenomenologia do estético que enceta a estranheza desse sujeito fenomenológico confrontado a planos de aproximação ao real, como se estivesse perante uma ideia que torna presente uma teatralização do a-subjectivismo. Consentimos, não obstante, que este se torna um modo operante a delinear as suas elocuições dramáticas sobre um conflito entre entidade poética new-age e identidade subjectiva do estético, que nos acompanha de uma fenomenologia em que a identidade do sujeito deriva para uma pluralidade vocacional; cujo paradoxo descreve uma propedêutica da arte que não pode fragmentar nem totalizar a realidade, mas continua a desejar alocar o real.

1.2 – Da fenomenologia do performativo e da aproximação ao real

1º Nível - a sapiência renascentista -, que assinala o primeiro nível de revolução estética é a experiência de uma ordem sobre a regra da composição onde a visibilidade e a perspectiva se encontram. De facto, mais do que a tomada de um ponto de vista que se estratifica em função de um humanismo, é também a afirmação da operacionalidade de um método de representação da realidade e, com ele, da aceitação de um estatuto de autonomia do saber artístico. A pintura torna-se sistema e a sua representabilidade foca o mundo, abre o mundo ao retrato do homem, reordenando uma visão sobre uma idealidade da beleza, versus a sua perspectiva de recolocação na matéria, no campo visual pré-traçado em uma linha de terra. Quando pensamos na perspectiva simbólica podemos, assim, justapor o virtuosismo da pintura entre um ideal de beleza e uma perspectiva que delinea os planos de visão em função de um artifício primeiro de traduzir a tridimensionalidade da representação na planura e opacidade do espaço plástico, de um modo convincente e maravilhoso. O problema do desenho prévio e do

sistema de edificação das figuras repara um enquadramento que tenta aperfeiçoar a figuração de um modo mais objectivo e em função de um equilíbrio de planos de proximidade e distância, que nos levam por um enquadramento do representado em médio plano até à justaposição de infinito, como plano de fundo.

A diferença operativa é, pois, a de uma possibilidade de esquematização em função duma visão à semelhança da realidade, que deixa para trás o imaginário deambulante de figuras sem chão ou sem adequação de escala no espaço simbólico da representação; a construção de figuras sobre fundos opacos. Muito da ordem e equilíbrio que reconhecemos à narrativa da pintura renascentista é também fruto desta possibilidade de ordenação de uma totalidade espacial do campo visual e da introdução das figuras sobre esse suporte planeado pelo desenho. No entanto, a figura e o plano infinito que se rasgam sobre a mesma tela são apurados por uma outra tensão para a estabilidade da narrativa: a beleza como cânone da figura humana é um princípio eufemístico sobre a realidade do traçado e da escala humana, apreendida também como um virtuosismo e propósito de conciliação da arte ao prazer da harmonia da invisibilidade da co-presença do belo na civilização humana.

2º Nível - a fenomenologia romantizada - Na cadência para a fenomenologia da imagem e para a revolução subjectiva tem, contudo, esta permissividade de transgredir do plano divino para o humano uma ordem de beleza, quando a noção de operatividade e campo visual se ordenam numa primeira libertação de uma doutrinação do carácter simbólico espacial do enquadramento e da sua preocupação com a realidade e modos de ver. De facto, a noção de transcendência e de beleza continuam a aparecer como canónicas entre a captação da realidade e a noção de retrato e narrativa romântica. Mas a grande revolução subjectiva do belo ao sublime romântico terá de ordenar ou franquear as fronteiras entre a ordem da beleza subjacente à perfeição com uma narrativa íntima – a que começa a tornar-se fraccionária sobre a representação esférica de uma totalidade do mundo e do retrato humanizado renascentista.

A noção de enquadramento do real é gradualmente substituída pela fragmentação, e desta natureza, a narrativa deixa de ceder a ordem do espaço a uma escala figura/fundo determinada por um enquadramento de um homem *civilitas*, para dar lugar ao espaço do sentimento e da paixão libertadora do homem em planos abertos, com especial enlevo pela relação entre a beleza apurável pela natureza e a tensão trágica,

também ela redimida e transfigurada pela relação mais dinâmica entre a escala da figura e a imensidão do plano da sua imersão.

É a noção de alongamento do espaço unitário que deixa de ser representável, e com ela a perenidade de um tópico de beleza que se torna, efectivamente, qualidade ambígua ou extensível ao plano inacabado que flecte, desfoca a figura e nos deixa nas fronteiras de uma narrativa fragmentária. Não obstante a sua alusão ao trágico, ao fracturante, reencontra no plano de visão a distância assertiva para reiterar a sua relação ao mito e à unificação entre espaço visual e intimidade da intuição poética.

A imagem torna-se mais distante da referência objectiva e começa a desenvolver um primeiro grau de presentatividade que expõe um mundo de existentes na relação entre o ser e o não ser. Transgride desde a descentralização da forma a possibilidade de uma síntese interpretativa para seguir uma noção de contemplação activa, como uma questão inquiridora do vazio e da transcendência do ser. A sua aproximação ao real atravessa já o confronto entre uma “absolutidade” absoluta, distinguindo a complexidade entre uma apoteose do sujeito medidor da obra de arte e o valor humano de um solipsismo nostálgico, na possibilidade da “sobrenatureza” da sua relação enquanto devir de um absoluto divino ou divinizado pela intuição poética. Deus torna-se plano evasivo de uma ausência que se articula na imersão do ser na natureza, ou a imaginação sensível da natureza aproxima-se da realidade consubstanciando uma vocação do sentir poético, numa experiência sobre uma totalidade em aberto, que se percorre entre o fragmento e a síntese, numa possibilidade que acredita numa transcendência do ser, revelado na epifania da obra de arte, como fruto de um acordo holístico entre o ser e a cosmicidade da natureza. Ao mesmo tempo, o poder da criação da arte cresce, acentuando o problema de uma espiritualidade e alteridade da obra sobre uma dimensão da exploração criativa e da ilustração antropológica das qualidades interpretativas e infinitas da imagem, que se justificam pela condição natural do humano.

3º Nível - O acentuar do subjectivismo modernista - Na imbricação de pontos de vista subjectivos, delineia, desta maneira, um percurso até ao nihilismo, não sem antes desenvolver uma génese de conflitos acerca da negatividade desta harmonização do estético subjacente aos juízos kantianos e à liberalização crescente do gosto e do jogo entre a operacionalidade do saber artístico e a intelectualização da sua relação com o senso comum. Depois de uma decadência dos valores afirmativos de uma meta-

referencialidade a uma ausência de epifania do ser, a criação e a cosmicidade destrinçam valores de denúncia sobre a valência do poder holístico da síntese poética, focando a natureza da existência de uma fenomenologia da arte na crítica de uma harmonia feliz em sua natureza matricial.

Toda a evocação de uma transcendência, quer ela seja tida em nome de uma iconicidade divina, quer ela seja apenas inferida da imanência de uma proximidade simpática entre a natureza dos seres, ecoa como adorno, efeito emblemático de uma revolução do subjectivo demasiado capitalizada pelo seu novo poder simbólico: o do prazer afirmativo da meta-linguagem da arte como aproximação à realidade interior e o do realismo técnico como co-advento da relação da arte ao positivismo da revolução industrial.

A subjectividade ordena um sentido de aprofundamento da decadência do divino, passando pela alusão aos prazeres terrenos. Mas esta inflexão torna-se mais eloquente porque há uma concordância em fazer da proximidade dum dado subjectivo uma exploração de um campo visual relativo à proximidade e ao que de corpóreo é experienciado como háptico. Numa modelação dos meandros da complexidade de cartografar a realidade em pequenos fragmentos, a arte começa por elencar a representação de variáveis sobre a elocução do real, aberto a todos os conteúdos. A natureza na sua cosmicidade, plenária de um campo visual apresentativo de questões modelares de uma possível metafísica, faz a aparição numa meta figuração do negativo, insinuando uma crescente interpelação dos valores existenciais consubstanciados no animismo íntimo do ser humano, na complexidade trágica da sua vitalidade sem monumentalidade de transcendência. Às variações míticas das narrativas do mal e do belo sublime, sucedem-se as variações do instante da natureza, numa nova e veloz sequência de negação de um conceito de naturalismo como derivação de narrativa simbólica e de uma harmonia sagrada do lugar da arte.

Contudo, parece ser difícil apresentar o real sem recurso a uma meta-representação do que poderá ser uma focagem das emoções e do que nelas será dispensável. A fragmentação da imagem modernista convoca uma nova escala de relação entre a construção da imagem e dos vários conteúdos que nela se apresentam. A atenção concentra-se na expressão da sensibilidade íntima, do que vai emergindo como uma intimação de descrição de todas as figuras que aparecem como retratos próprios de uma nova visão duma sociedade centrada numa estesia afirmativa da vida humana e da

natureza apurada na fisicidade dos seus fenómenos e sentido de progresso vital. A narrativa nesta proximidade parece disseminar-se por um impulso centrípeto para o campo minimal da imagem e a afirmação do instante feérico e pulsional que cada figura do disforme pretende captar. Em simultâneo, e constante impulso para a tentativa de afirmação desta natureza modelar, o processo de criação de imagens vai apropriando-se de afirmações que aprofundam a liberdade de produção, distanciando-a do naturalismo e cruzando o verismo de uma descrição do real com a apresentação sensitiva de um vocabulário ainda mais multiforme que tenta precisar efeitos desta percepção íntima e infinitamente passível de combinar bem com a afirmação da plasticidade.

O disforme pode tomar então o seu lugar como uma premissa consequente à ordem do esforço e exaltação do pensamento plástico, porque remete para uma ordem entre a realidade e a experiência extrema de uma relação subjectiva, oposta a uma longa viagem da moralidade do belo, da verdade e de toda a unidade indelével. O disforme representa o que permanecera antes mais invisível e que pode sair do vitalismo, como um novo potencial para convocar a estranheza e a distinção do potencial do artístico, para além do sublime, e na desconstrução da noção de objecto artístico. O verismo da obra de arte não serve para desvendar um mistério sobre o feio. É um efeito do transitar do que é descritível do real e antes não se destringava de entre o poder do belo superlativo dos seres.

Esta intimação à realidade tem um enorme espaço a percorrer entre os interstícios da natureza e na complexidade da intimidade do ser humano, mas oscila entre processos ditos impressivos da natureza e da sua expressividade amor al, distinguindo-se do realismo, nomeadamente representado na fotografia e no cinema. Ela é uma metáfora sobre o verismo do ver poético da verdade e da sua animada motivação de aproximação ao real como vernáculo poético que deseja encerrar a história da comunicação simbólica, afirmando-se pelo conceptualismo e pela tentativa de exemplificação de um código autónomo de linguagem, ou pelo afirmação de negações sistemáticas da qualidade da forma de arte, que tem no conceito de ready-made um princípio centralizador de desconstrução de um princípio mais radical do valor técnico e do virtuosismo da arte.

É desde uma suspensão de valores vistos numa perspectiva de negação que o problema das vanguardas opera numa emergência de radicalidade de afirmação do seu estatuto diferenciado e revolucionário. A noção de uma reconsideração do valor

histórico, colocada desde logo pelo formalismo neo clássico renascentista, faz a sua passagem à liberdade da plasticidade e da sua semântica, até deixar implícitas as convergências entre um plano de continuidade da formalidade e a questão de uma dimensão imanente – a necessidade de a arte ter passado a ser pensada como um processo que opera pela transgressão, que pensa os limites da arte e que faz o seu ultimato a uma revolução, como prerrogativa de marcar o histórico em contexto sequencial; nessa visão histórico-progressiva da transformação de uma visão operativa que auto-reflecte sobre o seu poder e a contingência espaço-temporal, na emergência de marcar a transgressão.

As vanguardas dão-nos uma visão multiforme do cruzamento entre um conteúdo novo e a anatomia do seu pensamento analítico. Se, por um lado, o analítico vai sustentando a tangenciabilidade numa certa falta de animismo que antes se projectara em direcção ao infinito ou absoluto transcendente, por outro lado, torna-se evidente que a diferenciação entre a representação do real atravessa várias crises de ajustamento sobre o que seria uma *mimesis* apropriada ao novo estado de consciência do real na era do relacional.

4º Nível - A perspectiva que ultima o subjectivismo e enceta a estranheza de planos de aproximação ao real na contemporaneidade - O ultimar do significado das revoluções da arte apreende-se por entre uma função operativa em que vemos corresponder a obra de arte a sucessivas tentativas de transgressão da metáfora, versus uma relação dramática de constituição do sujeito como metáfora da arte. E, como todas as revoluções se parecem apenas quando vistas de fora, é nessa estranheza da indefinição que opera sobre a sensologia de mediatização comunicativa e o problema de ela confluir numa proposta de reificação do estético, como fechamento dum ciclo relativo à elevação do subjectivismo da identidade poética, sobre o qual há apenas, enquanto possibilidade, uma sua paradoxal afirmação de nova identidade.

Contudo, a aproximação ao real e as concatenações sobre a nuclearidade do natural e da sua não profanação e não instrumentalização, anotam uma premissa de identidade que une um sentir, dito como exorável e distinto, que perpassa por todas as criações, em nome de uma alteridade co-criadora. Assim, absolutamente real para a criação de uma metamorfose do estético, implica a comoção e a tentativa de identificação entre identidades revistas desde uma separação que se critica. A

identidade, ainda que de um modo absurdo, obriga a uma coalescência entre fisicidades de diferentes espécies. Abre, assim, um plano de comunicação que, na melhor das hipóteses, não pode voltar a instrumentalizar o sentido da vida como uma afirmação de um prazer ou de uma dialéctica que supera um conflito opondo-os. A estética que nela se actualiza como eco-poética delineia assim um poder que sustenta o sentir como uma interpretação do natural não necessária nem suficientemente clara como fundamento essencialista acerca duma reflexividade da natureza poética universalista. Mas conter a ausência do sentido do humano, perfazendo a extensão a territórios de qualidades de personificação do natural, é significativo de uma atitude “neo-metafísica” do sentir em coalescência entre seres de espécie diferentes, que a nova realidade deve pressupor como limite a transpor, pelo menos, poeticamente.

Na dimensão cibervisual, esta dificuldade de instaurar uma derivação da fenomenologia do objecto estético e da unidade do seu fruidor/contemplador, acrescenta-se no mesmo sentido indeterminante: o lugar de ver e o lugar da concreção originam-se e repartem-se numa rede de sujeitos interpelativos. A noção de entidade virtual do fenómeno contempla o ritual de gosto e desgosto, mas o juízo subjectivo perde uma natural profundidade de tempo para contemplação em favor de uma, talvez, mais superficial sobreposição de imagens.

A ideia de um sentir *coisal* e a de um sujeito *cyborg*, como Perniola refere, reflectem a desapropriação entre humanismo e um desmembramento do sujeito estético como um aprendiz de um trânsito em que se usa e se é usado num poder imagético que nos transforma. Este será também sensivelmente polissémico, mas algures desvitalizado de um sentir; refreado numa passional comoção que nos ensina a distanciar-nos de *um vitalismo das sensações*. Tal repara sobre a topologia de uma espaço-temporalidade para onde o criador deverá reaprender a sapiência, recriar a diferença e a sua resiliência como profissional que modela essa entidade coisal em função de um valor estético em construção de um espaço estranho – a pintura não tem mais tantas paredes, a arquitectura redefine a utilidade dos suportes e a inutilidade de uma catedral, do que é a dimensão citadina e cultural. O virtual organiza e sensibiliza sobre a propedêutica da criação e disponibiliza fontes sobre todos os tempos que recompõe, mas também imputa: entre janelas diminuídas, janelas engrandecidas sobre a sobreposição de redes e de ligações, o lugar da tela é o da sua ulterior fotogenia, o do registo de um portefólio que se tenta repensar como obra de alguém, entre muitos, e sujeito à instrumentalização

massificada. O ecrã, onde muito se pode guardar, é o lugar virtual do que se tornou performativo um dia num congresso, num espectáculo. Completando tudo isto com um conflito de que a mesma virtualidade e rede também se organiza para defender uma maior pureza da obra de arte e da necessidade de criar políticas em defesa da natureza, numa propedêutica “eco-estética”.

1.2.2 – A identidade e a problemática dum conceito de fenomenologia em estranhamento da sua “diferenciação-a-subjectiva”

Podemos falar do declínio agravado da metafísica, pensado em torno da morte de Deus, e da descoberta de um vazio de identidade sobre a espiritualidade humana e os seus valores éticos e estéticos, e podemos pensar o problema, como Perniola, em função de um nível de consciência que se dissolve com relação à unidade e à necessidade de resolver tensões colocadas a um nível metafísico sobre-humano, ou com relação a uma concordância supranatural da identidade dos seres. O primeiro nível é, pois, o de um corte com o plano divino e uma unidade pensada em termos de finitude da forma e da forma infinita como harmonia do sublime, respectivamente no renascimento e no romantismo. Tal corresponde a uma reflexão sobre o belo e ao nascimento de uma fenomenologia estética, perspectivada como uma investigação da natureza, do processo artístico e do conhecimento sensível dos afectos e das emoções, do sentido da natureza, da vida e do mundo, libertos da moral religiosa, do interesse consubstanciado na ideia de uma ilustração de uma unidade divina.¹⁵

O segundo nível referir-se-á à construção da própria revolução, do sentido de comunicação do objecto de arte e da comunicação em geral, e compreender-se-á como um ditame, um reflexo de contágio da abertura do plano da sensibilidade e imaginação, para além da identidade pessoal e da consciência cognitiva, mais presente como um valor comportamental do que como um valor de credibilidade, que faz referência à multiplicidade das formas de conhecimento e à subjectividade dos valores comunicativos de um humanismo sem Deus, algo que Nietzsche dizia ser «a angústia da libertação das amarras». Este nível define ainda a obra de arte como experiência que faz a apologia da negação de todas as regras e crenças, tornando-se primeiro a modulação de uma angústia expressionista sobre a ausência de modelos, passando essencialmente pela denúncia da condição interior do eu e pela tentativa de se afirmar nas variações modais de uma linguagem autónoma.

¹⁵ Cf. Perniola, Mario, *Contro la Comunicazione*, Turim, Einaudi, 2004, pp. 112-4.

Do mesmo modo que esta autonomia reflecte uma viragem - o poder de gerar uma sintaxe e uma gramatologia da criação artística contorna o problema da redução de uma propedêutica do estético desligado do vitalismo ou do sentir a fonte de recriação de uma relação entre homem cultural e humanidade como deriva de um valor inconcluso de redenção a uma fonte cultural do humanismo e da cultura de metrópole.

Justapor ou contrapor a liberdade do estético, numa via envolvente do sentir em conformidade com o juízo de gosto em paralelo a um juízo do estético doado pela experiência directa da natureza, designa tanto um estádio de criação vanguardista que se intensifica sobre a questão da forma e o problema de esta ser ou não ser a-simbólica, quanto a compulsão para encontrar um outro recurso vital acerca da deferência do homem como espécie que já não descende de um criador supremo. A ausência de reflexões conscientes sobre a natureza per-si submerge em favor de uma autonomia da plasticidade.

O modernismo toma outro lugar diferente entre a transição de filho de um do Deus criador e a criação de valores em aberto da sua orfandade de ser responsável: prospecciona sobre uma alternância ao próprio reduto de um romantismo tomado como a ulterior religiosidade da arte e das suas fontes.

1.2.3 – Forma, vitalismo, repetição e o revivalismo pós-modernista

Entender-se-á que o modernismo tenha instaurado a revolução do conceito de arte, transformando-o num modelo operativo e fenomenal, mas ainda que a redução fenoménica do *sentir* se tenha constituído numa crise sobre a redução fenomenológica a uma síntese formal e vitalista, pelo exercício de uma prodigalidade de acepções tomadas como um problema da democratização do gosto, assumindo que vale tudo. Esta vertente de contra negação, que tem a sua máxima expressão revolucionária em Marcel Duchamp, parece, como refere Perniola, não encontrar nada de novo depois dele, tornando-se no dissídio pós-moderno, ou a crise de repetição de correntes já exploradas pelas vanguardas modernistas, cúmplices dos mesmos valores operativos.¹⁶ A obra de arte, desde Duchamp, passando por J. Beuys, Andy Warhol, entre outros, acaba por

¹⁶«Nel processo intentato dal post-moderno al moderno, la causa del primo fisco in un paradosso: presentare la ripetizione e la mimesis como qualcosa di novo, che spezza la logica dell' 'innovazione tipica della modernità', significa cadere in un'antinomia logica, che Lyotard definisce appunto col termine tecnico di 'dissidio': estendendo la logica paradossale del dissidio alla questione del postmoderno, vorrei formulare questa alternativa: o il postmoderno presenta effettivamente qualcosa di nuovo e allora continua la logica del moderno e quindi non può presenta rivolger ad esso nessuna accusa; o il post-moderno non presenta nulla nuovo e allora continua il moderno e perciò è complice di esso». Cf. *Idem, L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000, p. 43.

devotar-se a um culto não significativo desta identidade transgressiva, ou cujo significado reside num jogo de apresentação da transgressão, da meta-transgressão e do valor mediático e instrumentalista da contra-comunicação, que torna inoperantes quaisquer tentativas do fluxo de transgressão e as vai integrando institucionalmente. Por isso, hoje, como diz Perniola: «[...] *o comissário privilegiado do novo artista transgressivo já não é o marchand ou o colecionador perspicaz (como no paradigma moderno), mas a instituição.*»¹⁷

Mas na continuidade de experimentar os limites, a arte contemporânea parece já ter ganho uma distância do expressionismo deste *eu* subjectivo que agora interpela a realidade numa experiência corpórea, fisiológica, onde a sensibilidade é obrigada a extrapolar-se, surpreendida pela dimensão de um universo de sensibilidade que a afecta. Paradoxalmente, se esta dimensão *sensológica* continua a ideia de transpor sentimentos de angústia, confere espaço a uma dimensão psicológica do indivíduo que, nos limites da intimidade subjectiva, procura não ficar preso na oposição entre subjectividade e mundo e vai fazendo da interpelação ao real um estágio performativo, em sentido ainda indeterminante.

Por outro lado, toda a dimensão de situacionismo e viragem para o trânsito do sentir, escolhe, de entre várias noções de crítica aos anos 80-90, revivalismo, morte da arte e aprofundamento de uma matriz histórica encerrada numa ontologia da obra de arte que se faz divergir da cultura e da massificação da cultura – o seu sentido de integralismo não encerrado numa relação directa como o aprofundamento das ideologias e do sentido de auto-reflexão da obra de arte.

Os casos paradigmáticos de Duchamp, Beuys ou Warhol exemplificam a contestação e um declínio da pintura, mas continuam a ser sintomaticamente dirigidos ao público e simultaneamente imersos na cadeia de exemplos da pintura e da crítica e recepção da arte. Por isso, na problemática de contextualização do panorama contemporâneo, a ideia de sentir cósmico e de sentir teatral de Perniola reconduz uma filosofia da estética recusando a valência de uma homorreferencialidade do estético ao pensamento do objecto artístico.

Tentando reenquadrar o desenvolvimento de uma expressão heterorreferencial entre um plano de desmistificação da realidade idealizada e um conceito motriz de

¹⁷«[...] il committente privilegiato del nuovo artista transgressivo non è più il mercante o il collezionista lungimirante (come nel paradigma moderno), ma proprio istituzione!» *Idem, ibidem*, p. 69.

comoção ao estético, a produção procura uma subtil possibilidade de diferenciação entre real /aparência/simulacro. Em sentido breve, esta diferenciação resume o que para Perniola é um resto de resiliência, (de que mais adiante falaremos) entre a filosofia e o valor da arte. Este “já sentido”, de que Perniola fala, acentua como uma idealização do estético ou da forma e é associado ao produto da criação artística que se sucede entre a convenção de um sentir revivalista da cadência do solipsismo humano.

Forma, vitalismo e revivalismo confluem, como denuncia Perniola, numa crise pós-modernista, num desmembramento que alberga uma defesa do estético enquanto miscigenação de poderes em que imaginário e real assumem valências concordantes, enquanto dinheiro e capital em fluxo de um todo já disponível e experimentado. Desta maneira, o pós-modernismo perspectiva-se como referência a uma essência de um humanismo, à interioridade interpretativa do em si-mesmo. Contudo, tentando divergir da organicidade do mundo das formas vitais que a arte desenvolvera nos séculos XIX e XX. Entre cultores de uma fenomenologia da vida amante do lugar da transcendência da arte como mediadora do ideal e da abstracção e os da forma como multiplicadores de uma presentificação da sua liberdade de sintaxe da reprodução da forma pela forma, transgredir técnica e processualmente só pode reafirmar-se como conceptualidade epistémica de uma harmonia do livre jogo da imaginação. Poderíamos dizer que o espelhamento é quase um modo de imersão num colectivo social que chega às massas, mas esteticamente já não pode constituir um ideal. A arte exemplifica um certo *déjà-vu*, porque passa a ser condicionada pela sociabilização dos afectos que perdem sucessivamente o poder de choque. Deste modo, a ideia de acção sensível e de um pensamento que compreenda ainda uma acção para além da alteridade transcendente instiga uma condição sobre o que se exemplifica por sucessivas tentativas de aproximação ao real desde o renascimento e, sobretudo, de uma visão que deverá reordenar a noção de objecto-sujeito, numa avaliação de a-subjectividade de afectação que abra o espaço do sentir a algo que se origina desde um universo cósmico e de corpo mutável e divergente desse já sentido. Diz-nos Mario Perniola:

«O sentir alternativo é um nascimento que se repete desde sempre, um processo de substituição, de procriação, de trânsito incessante, através do qual o lugar do velho é ocupado por um novo que o transmite no tempo e que por sua vez garante a permanência de uma oposição ao sentir metafísico. A política, a economia, a

ideologia e a burocracia não conseguiram anular um nascimento que se repete sempre, nem o conseguirá a sensologia.»¹⁸

Continua Perniola a explicar-nos a alternativa a uma decadência: “não sofrer, mas fazer-se sentir” é o apelo sobre uma apologia de ascese, uma criação activa em trânsito onde convergem as dimensões operativa, receptiva e reflexiva. Para o autor, este apelo implica uma saída da impassibilidade metafísica e do dualismo entre actividade e passividade, uma aprendizagem «como o do exercício de aprender a viver».¹⁹ Quanto a nós, não podemos deixar de questionar sobre o que quer dizer uma saída da metafísica numa realidade que se oferece como um dado absoluto de conflito. Algo que permanece desde a questão de uma mitologização do estético e a uma noção paralela e epistémica sobre o logos, como o outro lado do logos dito o Mito-logos de uma condição humana. O mito e o logos são simultaneamente um enclave co-substancial à fortaleza da arte e do homem, numa era de nova linguagem. Por isso o Mito adquire um significado que actualiza essa relação entre o real e a divergência de uma visão mais analítica e empírica da ciência, por necessidade contingente que transborda e apela à arte a seguir num modo pactuante a uma certa sacralidade substante de ser; a interpelativa da reflexão sobre o sentido da vida, de uma síntese intuitiva que transbordará sempre como uma visão metafórica construtiva de um mundo. Estas questões são as recorrentes, ainda, de uma colocação do problema do sentir pernioliano, mas anotam a distinção entre completude de prazer negativo e o que tenta afirmar a diferença. A diferença é como um substracto de afectações perceptivas que perfazem uma noção de distância de uma consciência do ser humano enquanto trágico e nostálgico, como diz Perniola:

«Para aquilo que resta, para aquilo que se subtrai e não quer ser cotado na bolsa do já sentido, a única saída parece ser a fuga na direcção de experiências estranhas à tradição ocidental: o oriente, por um lado, o sul do planeta, por outro, exercem sobre o resto do sentir ocidental um fascínio que está destinado a crescer à medida que a sensologia consolida o seu poder.»²⁰

¹⁸«Il sentire alternativo è una nascita che da sempre si repete, un processo di sostituzione, di generazione, di transito incessante, attraverso il quale il posto del vecchio è preso da un nuovo che lo tramanda nel tempo e che a sua volta garantisce la permanenza di un’opposizione al sentire metafisico. La politica, l’economia, l’ideologia e la burocrazia non sono riuscite ad annientare una nascita che sempre si repete; ne vi riuscirà la sensologia» *Idem, Del Sentire*, Turim, Einaudi, 1991, p. 86.

¹⁹*Idem, ibidem*, pp. 86-87.

²⁰«A ciò che resta, a ciò che si sottrae, a ciò che non vuole esser quottato nella borsa del già sentito, l’unica via d’uscita sembra la fuga verso esperienze estranee alla tradizione occidentale. Da un lato

1.2.4 – Da banalidade, da idiotia e do sentir um drama humano não antropocêntrico

Ao que julgamos ser o que a contemporaneidade diz como pluralidade discursiva e acentuação de uma interação discursiva, pensamos ajustar-se o despertar dum trânsito complexo de relações poético identitárias - num conflito estranho a identidade é dispersa e usa muitas máscaras, incluindo a do seu propósito ético-político emergente. Assim, a questão da encriptação do seu simbolismo parece desvanecer-se numa prospecção de valores de integracionismo mais comunitários, mas ela sobrepõe-se a uma prerrogativa funcional e processual que faz corresponder ao mediatismo e à contextualidade cultural uma desanexação de um ponto de vista único, em favor de uma completude a fazer-se, ou estranhamente afirmativa - dar continuidade ao performativo, mas segurando-se ainda na hesitação ou na infirmação de significados e sentidos últimos.

Na verdade, da questão de um princípio de sistema realista da perspectiva renascentista, passando pela sensibilidade romântica, até à negação da unicidade e singularidade subjectiva da contemporaneidade, a natureza essencial do poético foca a imaterialização do objecto na construção e desconstrução de um aprofundamento do que poderá ser a metáfora da arte. E o sujeito que dela inflecte como receptor e médium criativo questiona a ideia de simulacro da obra de arte. A recolocação de uma percepção de cópia na de simulacro e transe colectivo pressupõe essa instância de entendimento da metáfora, mais uma vez, numa revolução do sentido de sujeito fenoménico, provavelmente muito vista na proximidade do seu trânsito, mas ainda assim como uma radical assimetria ao *nihilismo* e *eu expressionista*.

Por sua vez, mesmo ao nível superficial da comunicação de massas, o teor da complexidade manifesta-se sobrepondo o espectáculo co-criativo numa visão da violência interagindo com a banalização dos afectos dramáticos e romanescos do quotidiano e do ser comum. Da progressão expositiva do intimismo psico-dramático dispersa-se o valor da experiência de um corpo novo da receptividade do estético - o que é em simultâneo fruto de uma intensidade de exposição ao mundo da obra conflui com a desafecção sobre a percepção da violência em plano de fundo. O que se vai

l'Orient, dall' altro il sud del mondo esercitano sul resto del sentire occidentale una fascinazione che è destinata a crescere man mano che la sensologia consolida il suo potere» *Idem, ibidem*, p. 84.

comunicando como dramas e afectos são perceptivados desde focos dispersos e ubíquos sobre a profundidade ou superfície da natureza trágico/real.

Deste modo, nasce a ideia imprecisa acerca de um sujeito dito colectivo e paradoxalmente desenraizado de uma tradição simbólica, pois que participa na recomposição de um universo com o qual não pode voltar a construir uma unidade de semelhança circunscrita, mas sim explorada pelo integralismo e aceitação de uma verdade múltipla, ou complexamente disseminada numa elipse de significados. Ainda que a valência da significação só possa ser reconduzida pela experiência de um *corpus novus* de receptividade, e na condição de personificar novos sentidos, através de novas sensações postas em comum, a obra de arte reconstitui-se no meio de problemas perceptivos que sintonizam este sincretismo difuso de comunicação, ou contrário a um vitalismo comunicativo.

É por isso que o paradoxo entre o em si mesmo da metáfora da arte está a tentar reorganizar-se numa comunhão alargada de indeterminações sensório-perceptivas que recolhem da pluralidade o próprio consentimento de um conflito acerca da mediatização do sentir e a aceção de ser simulacro. Na mediatização do sentir a natureza, o descentrar-se duma deificação humana revolve um paralelismo sobre o valor estético, mas ainda tentando convocar a natureza profunda que pode substituir o “banalismo” da afectação/indiferença pela profundidade da transgressão de realidade/simulacro – o que é ritualizado no quotidiano não é necessariamente artístico, o que se pretende perceber da natureza não é necessariamente apurável como uma aproximação colectiva a uma experiência essencialista, orgânica e vital.

2 – O Sentir Cósmico, o Sentir Teátrico e a Metáfora do Real na Contemporaneidade

Continuando numa acepção estoica,²¹ diferente da ideia de deixar-se sofrer, Mario Perniola afirma *o sentir Cósmico e o sentir Teátrico* como modelos que franqueiam a sensologia, possibilitando uma fuga e uma actualidade de uma fenomenologia do estético com relação a uma dinâmica entre pensar e agir, formar, educar e reordenar uma ética menos nostálgico-depressiva em relação ao sentir estético: «O fazer-se sentir apresenta, também, duas formas de sentir distintas: de um lado a *aísthēsis*, a serenidade, do outro o *ménos*, a possessão»²². O primeiro é um sentir cósmico, uma descoberta jubilante da unidade do intelecto com o sentido da alma com o corpo, do homem com o ambiente que o envolve e por isso afirmativa de uma relação a distanciar-se de uma criação *ex-nihilo*: «Diferente das formas frias do já sentido, neo-cépticas, neo-cínicas e performativas, que conduzem a estados de abatimento e de depressão crónica, o sentir cósmico é essencialmente tónico.»²³ O primeiro interpela-nos para o sentido estético da vida para o que pode ser reavaliado como um estilo de vida de amor à arte. A colocação desta última numa imersão de sentidos é sublinhada pelo sentir não sobranceiro ao bem-estar e ao valor da natureza (que não se coloca como um modelo de representação técnica ou do valor da reprodução), enquanto receptivo a uma comunhão operativa do sensível. O segundo é um sentir teatral, um oferecer-se com entusiasmo à posse por parte de forças cuja dinâmica resulta enigmática e contraditória à tranquilidade do sujeito individual.

Se o *sentir cósmico* nos remete para uma influência da filosofia oriental na sua serenidade de não afectação, o *sentir teátrico*, nas palavras de Perniola, é como luz do Sul e da possessão dos povos a Sul.

Como diz Perniola: - «*O sentir cósmico e o sentir teátrico encontram-se no sentir filosófico*»²⁴ e comungam de um nascer, ou dessa qualidade que recria sobre o vazio do “já sentido” uma receptividade ao momento e ao estar disposto de um modo operático e pré-intelectivo. O sentir cósmico e o sentir teatral são uma espécie de promessa de

²¹*Ibidem, ibidem*, p. 90.

²²«Il farsi sentire presenta anch'esso due forme di sentire distinte: da un lato l'*aísthēsis*, la serenità, dall'altro il *ménos*, la possessione.» *Idem, ibidem*, p. 89.

²³«A differenza delle forme fredde del già sentito, neo-scettiche, neo-ciniche e performative, che conducono a stati di abbattimento e di depressione cronica, il sentire cosmico è essenzialmente tonico.» *Idem, ibidem*, p. 93.

²⁴«Il sentire cosmico e il sentire teatrale s'incontrano nel sentire filosofico.» *Idem, ibidem*, p. 114.

sucessores do sábio estóico e do possesso, que chegam em contrapoder a essa instaurada mediocridade da sensologia e do poder desenhado pela polaridade entre prazer/desprazer e síntese fenoménica. Apela à própria superação de um processo de dialéctica, ao que não se sobrepõe a algo que reorganize a infinitude das formas, porque medeiam um fluxo da realidade que é mediaticamente inquietante, mas não se consigna e não pode sobrar ao espírito e a uma transcendência assente na harmonia do que não se corporiza. À sua profundidade de alteração pode fazer corresponder-se um relativo desconforto sobre o que não se resolve de entre oposições, nomeadamente entre ideias e o alocar de sensações híbridas. No entanto, quanto a nós, permeiam a procura de um sentir deslocado e ambíguo que envolve a ruptura com o *nihil*, mas não como um pathos com o absoluto. O absoluto ressurge, a nosso ver, através de uma reflexão acerca de que se não haverá retorno a uma origem modelada como habitável, o lugar da arte é (ou continua a ser) um espaço adjacente da sua infirmação tópica. Se há uma comoção ao estético da diferença do sentir, este não deixa de ser a imanência em fluxo expectante de uma metanoia de transcendência poética.

Por tudo isto, o sentir cósmico, segundo Perniola, confere efeitos de uma vivência em estado de harmonia com a realidade e o bem-estar da vida, considerando semelhanças com o modo de pensar o desenrolar pacificado de uma irrupção das paixões para o estado de desenvolvimento de qualidades de instigação do saber. Este saber é simplesmente um princípio de vivência para se desligar desse sofrimento, porque o sujeito se liberta de um efeito de impressão quando conhece, entregando-se num animismo estranho à vitalidade do sofrimento, tal com Perniola nos diz:

«O sentir cósmico do sábio estóico e o sentir teatral do possesso determinam-se na base de uma mesma concepção do sentir, pensada como impressão, assinatura, semelhante à que se faz na cera sob a pressão dos dedos, ou à que um selo com as suas cavidades e relevos estampa numa superfície. Esta concepção diferencia-se radicalmente da concepção metafísica, que atribui ao agir uma dimensão ideal e ao sofrer uma dimensão sensível: na impressão, tanto o selo como o selado são pensados como corpóreos. Existe, portanto, um sentir do carimbo que se pode definir como cósmico e um sentir do carimbado que se pode definir como teátrico.»²⁵

²⁵«Il sentire cosmico del saggio e il sentire teatrale del posseduto si determinano sulla base di una stessa concezione del sentire, pensata come impressione, segnatura, simili a quella che avviene nella cera sotto la pressione delle dita o a quella che un sigillo con i suoi incavi e rilievi stampa su una superficie. Questa concezione si differenzia radicalmente da quella metafisica, che attribuisce all'agire una dimensione ideale e al patire una dimensione sensibile: nell'impressione tanto il sigillo quanto il sigillato sono pensati come corporei. C'è dunque un sentire del sigillato che si può definire come teatrale» *Idem, ibidem*, p.99.

As imagens de carimbo e carimbado são metáforas sobre um problema dialéctico entre o conceito de sujeito fenoménico e a consciência da sua inoperância em dialéctica de corpo/espírito. Face à contemporaneidade da arte, em especial depois do dissídio pós-humano e ou da entrada numa nova era de estetologia do real e do *Sentir* contemporâneo, resumem um modo de sentir em estado mais coisal, ou o alocar do sentir nesse fluxo contido, porque quando uma coisa que se corporiza num ante predicativo da consciência, não gera o conceito nem a acção como intuições de um sentido de chegar ao idealizado, mas sim o que de indeterminante se equaciona entre a ideia de ritual e a consistência de uma abertura ao outro do espaço e do rito, que na ausência de uma forma originada no sujeito se transfigura. No entanto, ele comove e convoca as duas dimensões numa tensão creditada ao acto de estar a ser e à superação do ser enquanto ser, cujo ser só se conhece porque imprime em acto (e acciona ao acto) uma impermeabilidade não relativa apenas a si, mas à permeabilidade de um todo para além dele e que dele se move.

Em sentido breve, ou deste último contexto, teátrico infere duma necessidade de extensão do fenómeno estético assente sobre o desajustamento da noção de sujeito subjectivo, como se à intimação da liberalização do gosto e à intimidade da individuação subjectiva comesse a sobrar uma nova consciência do *sentir* impessoal e da sua dinâmica de transe. Por isso o *sentir teátrico* deriva ainda da noção de evento, descrevendo a natureza da desconstrução da consciência de sujeito sensível e poético, como aquele que flui entre a ideia de ritual sem significado, a sensologia, a barbárie da comunicação. Será como um co-efeito estético apresentado nas acções, coetâneo duma experiência do sentir corpóreo de uma era do pós-humano, efectivamente repleta de novas experiências cibernéticas que implicam dinamicamente a transformação sensitiva do homem. No entanto, *teátrico* terá ainda a qualidade matriz de poder instigar, tanto a origem da revolução da arte quanto dar-nos a entender que ela se consubstancia numa extensão problemática de paradigmas canónicos do estético, como sejam: os da sensibilidade da arte; o da noção de alter-ser da alma da arte à procura de uma experimentação da diferença *do sentir*. Este *sentir* pode ser discutido, quanto a nós, como o sentir polissémico, entendido desde uma circularidade sintomática das questões: a reflexividade entre sujeito passional e percepto e efeito resulta de uma educação do estético como co-efeito colectivo mítico-simbólico? Ou é um efeito ritualístico, de transe poético que não terá um devir significante?

Mario Perniola confere ao termo teátrico uma hermenêutica do dionisíaco argumentando contra a noção de um vitalismo encimado pela acção libertatória de cultos celebrando a vida: na sua origem, a ideia de máscara não é a de uma função que se esconde, mas a de se apresentar como *rosto que vai à frente, que se dá a ver (prósopon)*²⁶. Perniola recupera o dionisíaco de equivocadas interpretações e projecções da arte e da filosofia que se impuseram ao imaginário contemporâneo, como um sentido único dado ao transe poético, precisando sobre o carácter de estranheza inumano e infra-humano, assim como lembrando os laços estreitos que o culto manteve com o mundo dos mortos²⁷: «Em particular é necessário liberar o campo de duas dimensões culturais que foram atribuídas a Dionísio: o misticismo e o vitalismo»²⁸

Na verdade, *teátrico e sentir* comportam uma escolha terminológica sobre uma derivação de aprendizagens conduzidas pelo poder gradativamente conquistado pela arte na sua diferenciação em relação a outros saberes e ao saber artesanal e não sapiente, mas, ao mesmo tempo, filosoficamente reflexas da decadência do processo de liberalização da identidade subjectiva – romântica, desconstrutivista, revivalista das experiências da vanguarda até à de ritualização. Porém, denominando como todos estes caracteres se constituirão numa operacionalidade para a argumentação que esta nossa tese delas conjuga e desenvolve como um drama entre uma resistência sobre um plano de evocação do drama e representação do natural. Neste caso, questionando um sentido novo dado aos exemplos poéticos que, quanto a nós, implicam de sobremaneira um interesse pela questão da organicidade, do movimento da arte sobre os espaços que evocam o natural. Isto é, a relação de um novo drama sobre a ritualidade da arte versus o sentir teátrico da natureza e dos atributos que, em particular Dionísio, mas também Apolo, encadeiam para entender e discutir os aspectos mais ritualísticos do estético em Perniola, face ao drama da arte contemporânea.

2.1 - Drama poético e ritualidade em processo

Do mesmo modo que *teátrico* denomina um certo sentido emergente de diferenciação da comoção do drama poético, ritual e ritualidade sem significado complementam uma problemática que procura distinguir a experiência em trânsito de

²⁶ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 105-6.

²⁷ «In particolare, bisogna sgombrare il campo da due dimensioni culturali che sono state attribuite del tutto indebitamente a Dionisio e che costituiscono il maggiore ostacolo alla comprensione della sua essenza. Il misticismo e il vitalismo.» *Idem, ibidem*, p.100.

²⁸ *Idem, ibidem*, pp. 101-6.

vivência da realidade, numa estranha identidade, reportando ao cerne do conceito de sensologia a substante destrição operativa entre o próprio revivalismo do Pós-Modernismo e do desconstrutivismo. *Teátrico*, para Perniola, precisa que há mais aparência do que verdadeiro retorno ao significado da mitologização da cultura e que a ritualidade é um mecanismo que permite o cruzamento da barbárie (e do seu mediatismo social) com o distanciamento, quer em relação a uma poética da subjectividade modernista, quer a uma entidade transcendente determinada por um absoluto pacificador.

Entre o sentido lato e abrangente, *teátrico* recolhe a diferença subtil entre um retorno ao antigo e ao operático, como se descrevesse a necessidade de um estranhamento do sujeito poético, mas ao meu tempo anuisse a um re-acordar da alma ambígua e total da arte, reanimando-se das excrescências de um novo espaço cultural redimensionado pelas sensações estranhas de uma mutabilidade experienciável desde um estado corpóreo. Esta noção de corpóreo é por isso, ainda, operativa, sincrética, eventualista, tanto a propósito de traduzir um novo estágio do sentir, como de fazer operar introduzindo na arte formas de rituais colectivos, performativos e interactivos. Descreve mais um modo de instrumentalização de formas enraizadas na cultura do que uma dramatização passional dos seus princípios fundamentais. Não obstante, quanto a nós, pode sublinhar a hibridez do sentir e do seu princípio motriz de comoção estética, partindo da consciência do valor de um processo heurístico de criação: se a modelação da sua receptividade é gerada pela ritualização, a criação requer, por sua vez, a receptividade colectiva (ao menos como potencial) para se completar.

O termo “evento” acentua este êxtase e desmembramento da função catártica à ideia de exercício de aprendizagem. De modo educativo, para criar a concordância entre agir e realizar, o espanto-evento denomina o agir que potencialmente pode dar carácter impactante, ao que o ritual, por sua vez, pode designar como princípio de repetição num fluxo que é o processo de evocação para criar um momento de sorte.²⁹

2.1.1 - Como pensar a resiliência do vitalismo

É neste sentido mais abrangente que *teátrico*, que pode ser discutido e consubstanciado com um paradigma dramático e que procura entender a contemporaneidade do performativo contemporâneo, quer como uma função heurística e mítica, quer como uma comoção diferente, ou primeiro estágio de resposta de

²⁹ Cf. *Idem, L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, cap.6, pp. 80-6.

incorporação sobre um sentir trágico, na sombra da plenitude de uma espectacularidade de massas. *Teátrico*, que compreende a aproximação do subjectivo à realidade de transe e à sua reflexividade operativa, discute aspectos distintos da comunhão com a interactividade do estético e do político: um educativo e limitador da liberdade da arte como valor intrínseco, e esse outro que é imanente a uma consubstancialização do poético a uma perspectiva profissional, mas ao mesmo tempo valorativo da iconicidade de um sagrado, ainda que este seja o que mediaticamente não sucumbe a um misticismo doentio.

Se por um lado, Perniola exorta o vitalismo da forma como uma organicidade, que não pode reificar mais nada além de paradigmas em torno de um prazer do gosto, do desgosto e do repugnante; por outro, faz evocar esse lado da possessão como um enraizamento numa cadência de princípios iniciáticos, que remontam a uma complexa exultação do que se poderia, não obstante, corporalizar numa nova metafísica - a que encontra no processo ritualístico uma liberdade passível e coetânea ao modo de usar o corpo como imagem em devir e este como transe numa estesia específica de um saber artístico:

«Todavia a possessão poética implica um laço mais profundo com a técnica que vai às raízes do sentir teátrico e que a especifica em relação aos outros tipos de possessão. O exercício, a cura, a meditação, para que o Melete exorta, estão mais orientadas para a preparação do aperfeiçoamento de qualidades corporais e psíquicas, do que para a apreensão e a aquisição de capacidades artesanais, mas para a preparação e o aperfeiçoamento de qualidades corporais e psíquicas»³⁰

Assim sendo, a discussão de identidade e novo sentir teátrico devem argumentar e sustentar a referida destriça dum animismo que comporta a reiteração do estético e a obra de arte numa difícil coordenação de valor: a da sustentabilidade de apuramento numa resiliência ética do profissionalismo da arte, operando sobre a aproximação à realidade do estético e no fluxo da sensologia.

Enquanto a ideia de aproximação ao real e simultaneamente a de distância de uma religiosidade de fonte, nos dá uma visão de um sentir e trânsito diferente da que pensa a criação como um retorno à origem e ao pensamento ideológico, a ideia da resiliência

³⁰«Tuttavia la possessione poetica implica un legame più profondo con la tecnica che va alle radici del sentire teátrico e che la specifica rispetto agli altri tipi di possessione. L'esercizio, la cura, la meditazione, a cui Melete esorta, è orientata non tanto verso l'apprendimento e l'acquisizione di capacità artigianali, quanto verso la preparazione e il perfezionamento di qualità corporali e psichiche». Cf. *Idem, Del Sentire*, Turim, Einaudi, p. 109.

profissional dum valor estético far-se-á implicar como, permeando, enquanto tal, um valor de referência que flui entre a massificação da cultura, operando na sombra do mediatismo. Mas, ainda assim, seguindo e reificando paradoxalmente o sentido de identidade em transformação, em trânsito sobre o dissídio pós-humano e a nova era cibervisual. Se por um lado, *o sentir teátrico* conflui com aspectos de catarse colectiva e a sensologia, a sombra da arte descreve a distância entre comoção poética e o aprender a sentir de novo, no seio de uma mesma plenitude de mundo. Mas é em nome de uma comungada alteridade religiosa que um diferente transe poético, não consubstanciado em nenhuma divindade encarnada, se confunde no performativo das artes e no seu advento, para uma defesa de valores educativos, que na produção actual ganha concreção, muitas vezes sem ser possível distinguir o que nelas não será a decadência do poético.

Pois *teátrico* impera no seu distanciamento ao encarnar no corpo uma substituição do espírito que comovia um drama romântico, numa certa iconoclastia, como refere Perniola. Esta mesma já se conjugaria com uma pulsão desmistificadora de crenças, vivida desde a sequência do modernismo e pós-modernismo até à actualidade. De acordo com Perniola é esta última que fecha um ciclo de contestação revolucionário dos anos 60-70 e, também o da sua repetição cínica e manifestamente ligada ao situacionismo dos anos 80-90, mas que, de acordo com Perniola, continua a ser importante, porque se reordena como *sensologia integralista duma herança religiosa católica* ³¹.

De modo que, se falamos de um sujeito poético colectivo, o que o distingue da representação tradicional dum acto de fé e da sua contra negação, vai efectivando-se como *mimesis* dum integralismo sensológico, mas no nosso entender compreendendo, simultaneamente, a diferença entre um formalismo e um modo de a arte se invocar a si numa actualidade de possessão e mania poética centrada num existir e fluir físico-corpóreo. Torna-se, pois, importante reforçar que se trata de um sentir que Perniola descreve como problema que se apura na sequência de um ciclo, e que ele compreende a partir da experiência de um aprofundamento da subjectividade em derivação de uma cadência de manifestações de modulações do efeito estético, em deriva sobre um

³¹ «Parece-me que a nossa sociedade não é mais uma sociedade ideológica, mas uma sociedade sensológica. Sensologia que se apresenta de formas diferentes: nos anos 60 e 70, pela contestação revolucionária, nos anos 80 e 90, uma sensologia cínica. Vivemos agora uma sensologia integralista, ligada ao catolicismo.». Cf. Sereza, Haroldo Cavarolo, "Ir à Roma antiga para entender o mundo moderno", (entrevista a Mario Perniola) in *Notizia di Italia*, Maio de 2000, in http://www.italiaoggi.com.br/not12/ital_not20001205c.htm.

extracto de eventos socioculturais que combinam a importância da criação artística e o encriptado significado do seu valor. Mas a ideia de transe e de performativo não se equivalem em termos perniolianos, quanto a nós acentuam na arte a desconstrução de ambos os termos. Enquanto processo desmistificador que nos interessa, o fluxo ressurgente de uma alteridade subjectiva, que passa pelas vanguardas, e o revivalismo pós vanguardista, torna-se qualidade do desenvolvimento multifacetado e eclético que inclui um interesse que se exemplifica pela relação homem/arte e natureza. Reporta a questões sobre o belo e simultaneamente acerca do mercantilismo de “o belo que se escondeu” desde a decadência do seu apogeu renascentista. E, embora escondendo-se, pensamos que é esta beleza (este belo não apenas vital e formalmente) o que trespassa como apelo de humildade do homem em relação à natureza, como valor interpretativo e valorativo da cor e do infinito como campo visual que se estende ao modernismo. Portanto, se no modernismo, este apelo ganhou novos sentidos, tanto numa vertente de desenvolvimento conceptual e abstraccionista quanto numa figuração formal e expressionista do real e do desmembrar da alma divina, virá até à actualidade para desocultar algumas coisas, designadamente a semelhança do homem ao inumano e ao infra-humano. No seguimento, desta perspectiva de ocultação/desocultação podemos enlaçar, também, a extensão do conceptualismo à negação de sentido formal e único da obra de arte, compreendendo o ready-made nas suas múltiplas questões que serão reconduzidas, ainda, desde a ideia de *fluxus* performativo até ao múltiplo Pop de Andy Warhol. Tudo isto para actualizar e integrar a ideia de um retorno à bela natureza, e à paisagem entendida, quer como processo de contiguidade da pintura romântica quer enquanto ruptura e assunção de um novo valor apologético da relação entre o homem e a natureza, todavia num campo plástico de experiências novas de sensações cinestésicas.

Não obstante, podemos inscrever a plasticização da obra de arte na sua revolução como liberdade subjectiva em contextos de defesa e contra negação de valores. São estes que tornam a colocar e reiterar a comoção colectiva num complexo sistema de evento artístico que inclui a noção de pertença a uma realidade e a uma praxis educativa. De um modo breve, podemos dizer que a questão de uma relação entre a liberdade subjectiva e a aproximação ao real convivem como se procurassem precisar aspectos de interpretação de uma identidade poética em revolução. Retemos, a nosso entender, consciência da decadência do seu apogeu simbólico de transcendência, contudo obliterando essa urgência de unidade identitária entre um co-efeito

integracionista colectivo - coleccionando o valor da arte como se uma ética de valor ecológico obliterasse uma ideia de espírito colectivo, trocando-a pela de transe. Ou como se o corpóreo e terreno alocassem em transe o obscuro caminho que resta e que se desencontra/encontra num devaneio poético de um drama humano - a abrir a organicidade do sentir centrado num universo cósmico/vital.

Ser um ser que sente implica esta condição de sentir por recalçamento e não por indiferença a uma participação emotiva, como o diz Perniola:

«Na verdade, não é entre a participação emotiva e a indiferença que reside a distinção, mas é entre o que está por sentir e o já sentido. O que está por sentir pode ser sentido ou não; mas o já sentido só pode ser recalçado: o facto de a sua tonalidade ser quente ou fria é secundário em relação ao facto de estarmos isentos de senti-lo ou não.»³²

Considerando que a aproximação à realidade do estético pode fazer conferir sinopticamente a identidade e a problemática de um conceito de fenomenologia em extensão ou suspenso nessa estranheza da sua diferenciação a-subjectiva pernioliana, podemos rever como se exemplificam de novo na relação entre as revoluções da idade moderna até ao fluxo da contemporaneidade, quatro níveis de revolução do estético:

A metafísica sobre o equilíbrio de uma afirmação científico-profissional da pintura renascentista que imprime o primeiro nível de concatenação de uma aproximação à realidade. Realidade que delineia princípios de reflexão sobre o ver humanizado do espaço - enceta a propedêutica da plasticidade como uma duplicidade sobre o que é real e relativo à geometria do espaço do mundo, que o enquadramento da escala humana da arte encontra como a possível distinção da imagem achatada do mundo em prol do valor tridimensional na proporcionalidade de um universo esférico, uma harmonia exemplar.

A metafísica como função complementar de uma fenomenologia do estético romantizada, que abre a plasticidade e a propedêutica à acentuação do carácter metafísico da arte como entendimento do real, e à sua liberdade criativa *sui-generis* de consagração da arte à religiosidade de um processo mistérico de sublevação do espírito divino pelo espírito da autoridade do génio sensível a uma supra-natureza.

Uma pós-metafísica com função de ruptura ao transcendente que eleva a liberdade criativa da plasticidade, reorganiza a percepção psicológica do real, afirmando uma subjectividade do sujeito solipsista modernista, na vicissitude de elencar uma verossimilhança ao universo positivista, e a liberdade da

³²«Il descrimine non sta affatto tra la partecipazione emotiva e l'indifferenza, bensì tra ciò che è da sentire e ciò che è già sentito. Ciò che è da sentire può essere solo ricalcato: il fatto che la sua tonalità calda o fredda è secondario rispetto al fatto che siamo esenti dal sentirlo come dal non sentirlo.» Cf. Perniola, Mario, *Del Sentire*, Turim, Einaudi, 1991, p. 4.

metalinguagem da arte, como desconstrução de uma harmonia que vai até à mistificação da contra-cultura de uma arte de choque. Na abertura da mente humana ao caos e na percussão da percepção vertiginosa de um infinito desvelar do mal - na singularidade do valor da arte como afirmação da transgressão do visível e da dúvida sistemática.

E, por último, uma reificação do estético aparentemente de novo confluyente com a pós-metafísica, do dissídio pós-humano, estranhamente desconstrutiva da fenomenologia; confluyente para edificação do estético como a-subjectivo e ritual colectivo que acentua as possibilidades criativas da plasticidade, partindo duma reavaliação do poder provocatório da propedêutica da arte performativa – recriando-a no poder do ritual e da repetição, para evocar a questão do valor estranho da condição heurística do ser humano, incluindo um estado de génese mitopoético que se encripta na expressão de uma reflexologia de topologizar. Mas porquanto topologizar é complexo, a produção artística não encontra uma redução para a multiplicidade de dimensões do espaço-tempo. E sentir como um ser humano a senciência do outro é um prefixo de qualquer coisa que é apenas óbvia: uma via com obstáculos que se segue sem a evidência de chegar a parte alguma.

Do mesmo modo, esta sobre diferença que permeia um fluxo ao trânsito do estético e a sua relevância enquanto dominante de uma realidade a fazer-se, não escapa a todas as questões acerca de um crescendo da tónica autoral e do princípio de uma modernidade, tanto quanto ao fluxo de uma identidade do estético, que consideramos já ter encetado a crise do modernismo e o problema do revivalismo pós-modernista. Este último, quicá, mais estranho ou embrenhado ainda no presente, parece desregrar sintomas inerentes à forma como sintaxe de uma gramatologia revisitada e, por outro lado, uma sensologia que atribui ao colectivo um modo de operar por repetição. Repetição que, não obstante, desenha desde o pós-modernismo uma premissa algo ilusória sobre uma nova era do sentir e de o julgar como valor não intelectual, e síntese dialéctica entre representação e imagem sensível. De facto, o modernismo já julgou todo o conceito e categoria da arte como uma anomalia histórica sobranceira ao valor do poder do pensamento humano para ajuizar a totalidade do mundo.

O que faz da nossa era uma era da sensologia será, assim, fruto de uma mediocracia de impasse. Para não dizermos de reiteração de uma crise, dizemos que vivemos hoje por consenso a dificuldade de criar um julgamento, porque ao “estar-se” imerso numa determinada época corresponde o deixar-se fluir e, ainda, viver entre o recalçamento do já sentido e mesmo impedido de o julgar:

«Se a ideologia era acompanhada por uma falsa consciência, entendida como uma cegueira ainda não teoricamente cristalizada que impede a cada um a possibilidade

de se tornar consciente da sua situação real, a sensologia tende a identificar-se com o falso sentir, porque passa sem qualquer cobertura teórica. Ao mesmo tempo é impossível desmascará-la como falsa, porque não pretende ser portadora de nenhuma verdade, mas constitui-se como a pura efectualidade do já sentido.»³³

É por isso que colocamos como crucial essa exemplaridade que toma a natureza e *o sentir teátrico*, precisando que é desde este mesmo conflito que se abre um por sentir, que inclui aspectos, embora por diferenciação, que Perniola denomina como “o já sentido”.

Podemos acrescentar que entre uma tópica performativa do corpo, como a exemplificada por Gina Pane em *Psyché*³⁴ (1974) e o sentido dado à experimentação do espaço natural ou à sua dimensão encenada como alusão simbólica, é que se constroem as diferenças do metafórico: o corpo é lugar de sensação, mas como relação entre um espaço anódino do sentir e uma tensão sobre o que de harmónico e simultaneamente desarmonico se experimenta sobre campos visuais: a hibridez de sensações, que não podem excluir aspectos como a dor, a mutilação e o trágico, representam aspectos contíguos que podem ser modulados num campo extenso e confuso de perceptos endémicos da natureza humana e *naturans*.

Em 1974 Gina Pane dizia acerca desta ambiguidade: - «*Eu firo-me, mas jamais me mutilo (a ferida?) (...) Identificar, inscrever e reparar um certo mal-estar. Ela está ao centro*»³⁵

³³«Se l'ideologia era accompagnata da una falsa coscienza, intesa come un accecamento non ancora teoricamente cristallizzato che preclude ai singoli la possibilità di divenire consapevoli della loro situazione reale, la sensologia tende ad identificarsi col falso sentire, perché fa a meno di qualsiasi superfetazione teorica.» Cf. *Idem, ibidem*, p. 6.

³⁴ A performance *Action Psyché* de Gina Pane (1939- 1990) terá sido anteriormente realizada perante o público parisiense, mas é em 1973-4 que a artista francesa retoma à sua obra com o apoio da Galerie Stadler em Paris. Os vários actos de automutilação que executava diante do público, como podemos ver nas fig. 1 e 2, enquadram-se no movimento *Body Art* dos anos 60-70, que tinha por objectivo desenvolver a performance designadamente pela utilização do corpo como médium directo para chocar e veicular a revolta social e cultural dos anos 60-70. Gina Pane, no entanto, proibia que alguém fotografasse a sua obra na Galeria, à excepção do fotógrafo Françoise Massons. Cf. Chaillet, Marcel; Cohen, Jacqueline, “Gina Pane Ou L'Art Corporel D' une Plasticienne”, recueils par Hountou, Julia, in, *Chimères*, n° 62, ERES, 2006, pp. 27-31; p 35.

³⁵« Je me blesse mais je ne me mutile jamais (...) la blessure ? Identifier, inscrire el repérer un certain malaise, elle est au centre » Cf. Mireux, Dorothée *Gina Pane, Terre-Artiste-Ciel, 16 Février-16Mai 2005*, (Communiquer de Presse) Paris, Centre Pompidou, 2005, in http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/CENTROS_CULTURALES/CentrePompidou/ginapane/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf p. 4.



Fig.1- Gina Pane, *Action Sentimentale*, 1971. (fragmentos da performance) **Fig. 2 –** (ao centro) Gina Pane, *Action Psyché*, 1974. A autora feria partes do seu corpo frente a uma plateia e da fotógrafa Françoise Massons, Galerie Stadler, Paris. **Fig. 3 –** (à direita) Duo Art Orienté, «Frasco contenedor» de um tecido híbrido feito com células extraídas de suas próprias peles mescladas com células da pele de porcos. O tecido, cultivado em laboratório foi tatuado e pode enxertado na pele de colecionadores de arte para que eles possam fisicamente "vestir e absorver a obra".

A visão de um arte que rencaminha directamente a modulação de seres vivos, intitulada *Arte transgénica*, foi uma das outras derivações da metáfora artística que se recriou na passagem do milénio, mas as questões de ética que elas colocam deixam sérias dúvidas sobre a extrapolação do médium da arte para a natureza viva, designadamente sobre a impossibilidade dos autores ao sustentarem a sua pretensão de deferência pela vida e da necessidade de servir uma causa como a sua sustentabilidade através da combinação da arte ao bio-transgénico. Em 2002, Eduard Kac transforma um coelho vivo em *O Alba* (“Alba-O-coelhinho-verde-fluorescente”), introduzindo-lhe uma mutação genética, acerca da qual refere: «[...] “GFP Bunny” compõe a criação de um coelho verde florescente, o diálogo público gerado pelo projecto, e a integração social do coelho³⁶. Algo semelhante aconteceu com as borboletas da portuguesa Marta Menezes cujas asas oferecem um padrão não simétrico, depois da intervenção introduzida pela autora do projecto. A problemática em relação ao Natural/Artístico é explicada deste modo por Marta Menezes: - «*Através da assimetria, tentei enfatizar as similaridades e as diferenças entre o não manipulável e o manipulável, entre o natural e “o romance natural”*»³⁷

³⁶ Quando a obra *Bunny*, (“produzida” em 2000) foi apresentada em público em Avignon. Eduard Kac referiu: «My transgenic artwork “GFP Bunny” comprises the creation of a green fluorescent rabbit, the public dialogue generated by the project, and the social integration of the rabbit. GFP stands for green fluorescent protein » Cf. Kac, Eduard, “GFP Bunny”, in <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

³⁷ «In NATURE? I have only modified the pattern of one wing of Bicyclus and Heliconius butterflies. As a consequence, all these butterflies have simultaneously one wing with the natural design and another one with my design. Through this asymmetry, I have tried to emphasise the similarities and differences between the unmanipulated and manipulated, between the natural and the novel natural’». Cf. Menezes, Marta “Marta Menezes in Nature?”, in *Kiba*, <http://www.kibla.org/index.php?id=407&L=1>.



Fig.4 - Eduard Kat, *Alba, The green fluorescent Bunny*, 2002.



Fig.5 - Marta Menezes, *As borboletas e a bio-engenharia transgênica*, Lisboa, 2010.

No entanto, outras modulações podem aludir a efeitos mais consensuais de uma perspectiva de sentir com a natureza, tal como as que apresentam as artistas Camila Rocha³⁸ e Gabriela Albergaria. Esta última sublinha, numa expressão artística ambígua, a colonização de espécies não autóctones, relevando uma perspectiva subversiva acerca da mente moderna e do artifício que contextualiza a ideia de estar em espaço natural que



Fig.6 - Camila Rocha, *Carinho de planta*, fotogramas de um vídeo de 2004. Podemos ver a autora a afagar plantas (juncos) com o corpo. Filmado durante a noite e o vídeo é acompanhado pelo tema instrumental "Tick eats the olives", de Devendar Banhart, na versão "Murat Opus", do compositor Turco.

³⁸ «[...]As suas propostas artísticas [de Camila Rocha] têm revelado uma atenção especial à circulação de motivos e temas ligados a um mundo vegetal em vias de extinção, assinalando a sobrevivência contemporânea desse universo de referências, sobretudo no plano das imagens.» Cf., Marques, Lúcia "Conforto da Natureza, in *O Estado do Mundo, Plataforma*, Plataforma 3: de 6 Outubro a 30 Dezembro de 2007, in <http://o-estado-do-mundo.blogspot.pt/2007/10/conforto-da-natureza.html> .

temos vindo a criar nas nossas cidades modernas, tal como refere Mark Gisbourne acerca do percurso da autora:

«Apesar dos trabalhos-projectos de Gabriela Albergaria sugerirem sempre uma intervenção suave, vistos mais de perto revelam um conteúdo distintamente subversivo, "o visitante frequentemente ficava com a impressão de que o seu país tinha tomado posse de continentes cheios destas palmeiras..." O conteúdo artificial de como a mente moderna compreende o que é natural é posto em causa em todos os seus trabalhos, tal como é a característica apelativa de como estas formas de plantas se adaptam a si próprias ao novo ambiente e habitats da colonização botânica.



Fig. 7- Gabriela Albergaria, *Tree* 2004. Troncos, ramos de um olmo morto e parafusos, in *Colect, Transplantar, Coloniser*, Lisboa, CCB.

Lembramo-nos um pouco de Gregor Mendel (1822-1884) – frequentemente considerado o pai da genética moderna – e do seu famoso texto 'Experiências na Hibridização de Plantas' (1865). Assim, uma inteira plataforma de ideias associativas emerge destes desenvolvimentos precoces do exotismo económico.»³⁹

Mais recentemente e a propósito da exposição *Ah, at last, nature!*, em

³⁹ Cf. Gisbourne, Mark, "Debaixo Um Céu Artificial" (2006), *Galeria Vermelho, Gabriela Albergaria, textos*, S. Paulo, 2006, in <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria/textos>.

Évora, o curador José Roca, enfatiza como o tema da exploração, neste caso de espécies autóctones, tal como o sobreiro, e “colonizadas” tal como a ceiba é desenvolvido numa perspectiva autoral que expressa *o desejo de resistir à sobre exploração*, de fazer pensar o espectador acerca dos limites naturais, como no caso dos sobreiros, cujo desenvolvimento natural é apressado para conseguir maior produção de cortiça:

«O desenho de espécies botânicas é característico da obra de Albergaria. Aqui a artista envolve a árvore peça a peça, num processo mais analítico que representacional. Estes desenhos exploram a ceiba e o sobreiro: ambos representam um desejo natural para resistir à sobre exploração»⁴⁰

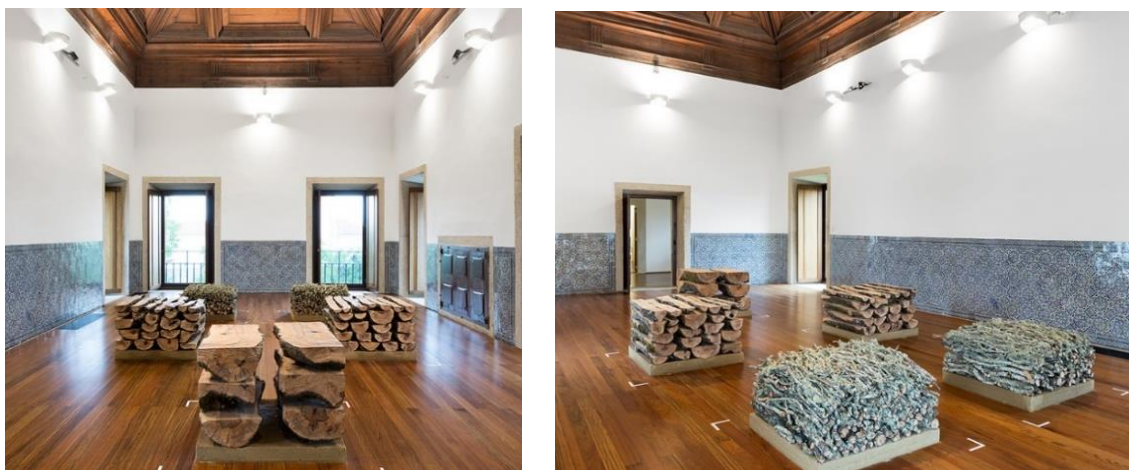


Fig. 8 – Gabriela Albergaria, “Árvore”. 2015, in *At last nature!* Desenho s / papel, 16 módulos de 14 x 14 cm. Évora Fundação Eugénio de Almeida.



Fig. 9 – Gabriela Albergaria, “Árvore”, 2015, in *At Last nature!* (detalhe), Desenhos s/ papel, 3 módulos de 14 x 14 cm, Évora, Fundação Eugénio de Almeida.

⁴⁰ «The drawing of botanical specimens is characteristic of Albergaria’s work. Here the artist to engage with the tree piece by piece, a process more analytical than representational. This drawing depicts a ceiba and a cork tree: both represent a (natural) desire to resist overexploitation. [...] The cork oak only produces cork every 8 years, which cannot be extracted more than 18 times without risking killing the tree, effectively establishing a limit to its exploration which allows it to continue its life as a plant. » Cf. Roca, José, *Albergaria, Gabriela, Ah, at las nature*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2015, in <http://www.gabrielaalbergaria.com/Ah-at-last-nature> .



Figuras 10 e 11 - Gabriela Albergaria, vista parcial da exposição *Ah, at last nature*, 2015. Aglomerados de madeira de ceiba, azinho e sobre. Évora, Fundação Eugénio de Almeida.

A visão de Joana Vasconcelos é diferente e explica a ironia de um jardim paradisíaco, labiríntico e artificial, recriado pela electrónica⁴¹. Mas, e voltando um pouco atrás, a ideia do *duo Art Orient*⁴² é precisamente uma concreção de uma ironia performativa que faz uma reapropriação do espaço da obra de arte ao inefável sentido de também ironizar “o sentir na pele capitalizável da arte politizada pela ecosofia” - a clivagem entre uma ironia e uma encriptada alusão ao uso instrumentalizado dos animais vivos está presente. Por fim, podemos dizer que algumas das transgressões da arte actual revelam a ironia que subjaz à capitalização parasitária que envolve a new age ao tema da natureza e à política de uma visão parasitária da arte instituída. Em relação aos exemplos, talvez não possamos fazer concessões lineares sobre essa noção ultimada de um prazer entre o gosto e o repugnante, já que eles se podem elencar numa estesia do natural. Contudo, anotamos que para a produção da arte contemporânea a natureza é uma dimensão interessante para a filosofia da arte, enquanto ironia e inquietude da criação artística.

⁴¹ Cf. Vasconcelos, Joana “Jardim do Éden, Labirintos”, in *Par Nature* (exposição colectiva), CentQuatre, Paris, Centre Culturel 2013, in <http://joanavasconcelos.com/det.aspx?f=2137&o=430>.

⁴² A exposição *Skin Interfaces* enquadrava uma “Mostra de obras criadas com excertos de pele humana” em que participaram autores contemporâneos (nascidos nos finais dos anos 60) tais como o Duo Orient, Art como a obra *Frasco contendor*; o finlandês Oron Catts com a obra “Couro Sem Vítima” que referiram: querer poupar os animais produzindo mini-casacos de pele cultivada (mescla de células humanas e de várias outras espécies) na própria galeria O Francês Olivier Goulet que apresentou uma bandeira de Inglaterra, e que teria como intenção usar pele humana sintética para criar bandeiras de vários países, referiu ser esta exposição «uma iniciativa salutar a ser seguida pela indústria». Cf. *Skin Interfaces*, Liverpool, 2008, in <http://entretenimento.uol.com.br/album/bbc/skinterfasesalbum.jhtm>.



12 - Joana Vasconcelos, *Jardim do Éden*, Galerie Centre Quatre Paris, 2012-13. Flores de fibra óptica, PVC, MDF, Lycra, micro motores síncronos, acrílico, vinil, lâmpadas fluorescentes compactas e sistema electrónico.

O que parece mais interessante, nomeadamente nos exemplos da poética da natureza e da escultura actual, será, entretanto, a possibilidade de pensar o sentir entre um agregado de gestos modelados em complemento ou complexificação da relação entre o lugar da obra e a natureza como implantação de uma espacialidade que incute ao ritual. Assim, numa acepção que não designa nem um sexto sentido, nem uma quarta dimensão do ver, a escultura torna-se o exemplo indiciador desta possibilidade de incursão num espaço onde objecto produzido e natureza se interligam num movimento que exige do sujeito um outro atravessar da obra em relação ao real. Mediante uma outra variação de instalação, a propedêutica da arte acentua as suas lições de um estádio de expressão do sentir espaço-temporal. Portanto, será verdadeiro que uma sintonia ao

real deva ser pensada considerando o movimento inerente ao sentir da natureza, mas difícil de entender como esta verdade se pode tornar mais ou menos expressiva de uma sincronicidade absoluta.

2.2 – Infirmação de uma identidade estético “a-subjectiva”

A possibilidade de conciliação entre o fenómeno estético e a identidade de resiliência da obra de arte, como reificação de alteridade fenoménica, perspectiva-se enquanto reflexologia ou aprendizagem cadencial de processos afectos à percepção e à qualidade da obra de arte, e à sua crítica construtiva. Mas, de um modo fluente do papel que a performance tomou, num sentido mais lato em relação ao que lhe deu origem, no modernismo e no pós-modernismo, como questionadora de uma mundividência. Modo de instigar e discutir que se aplica ao papel da arte, sobretudo à discussão que através dela remete para a exemplificação, ou tenta apresentar uma insubstancial aparência do a-subjectivo, na visão de um substrato compreendido num valor operativo que constrói o polissémico, o performativo e a afecção - a percepção interactiva da obra.

Mas é sobretudo no meio oriundo do profissionalismo da arte que a noção de interactivo pode retomar-se com um sentido menos literal de um agir espontâneo que deriva para o estado de concreção de uma acção compósita, a realizar em comunhão com a reacção do público. Ser performativo é actualmente um valor propedêutico de uma qualidade que permanece e está presente na multiplicidade das obras de arte, embora possa designar um campo restrito em que enfaticamente esta potência se entendeu demonstrativa e processualmente. O mesmo acontecerá com outras experiências da vanguarda, que depois de repetidas e tomadas numa acepção diferente de repetição, de acentuação, em que alguns dos seus sintomas ou paradigmas estilísticos já valem numa interacção compósita e nivelada de propósitos axiológicos para compor, para evocar uma relação ética, como a que sintetiza expressão com impressão dinâmica. No entanto, como a própria dialéctica da criação artística parece ter-se tornado cada vez menos inocente sobre as premissas criativas e culturais que a antecedem, anotamos como um eclectismo transis-histórico, tanto se acerca de uma apologia prática como se confunde com um sentido ainda metafísico e profético da arte. Digamos que uma religiosidade nova se cria porque há uma tentativa de unir e discutir, como um acto de causa-efeito mais espontâneo e primevo (que quer silenciar a mente e o seu conceptualismo), vai funcionando como uma repetição do performativo/acção: um certo grau de pureza infere do seu campo de exploração acentuando o sentido educativo de motivar o outro a agir, de estar à procura de chegar a uma totalidade (à

semelhança do que se pedia a uma religiosidade da arte), partindo de uma matriz não ligada ao pensamento, mas ao corpo e ao rito.

A ênfase no agir, enuncia um estado da arte político e actual e, por sua vez, desnivela grande parte do que se intui como sombra de um valor de elite profissional, não literalmente gerador de uma vanguarda deste político e da sua co-relação com uma percepção da arte como um modelo de interacção pública, social e em defesa de causas de uma realidade próxima.

A cultura mediática do estético vai operando como grau de politização, mas o polissémico é uma fonte onde paradigmas modais e temáticos se velam e acentuam a sua distância a-subjectiva, compreendendo o paradigma da revolução estética como aquilo que só pode promover uma relação entre a obra de arte e o sujeito através de um modo indirecto de identificação; reconhecendo que a identidade da causa infere duma duração que não aquela que se deixa transparecer directamente do seu contexto criador e revolucionário. Portanto, conferindo ao mais literalmente político sentido da actualidade da obra de arte uma duração contingente e, ao menos interactivo, uma astenia política.

As controversas discussões sobre a inferência do estético e a criação artística reiteram uma dominante de reflexologia que transcende a consciência épica coetânea da vanguarda artística, mas surgem entre um aparente modo de ser apologia e a complexidade de valores e operações que se cruzam por entre a negação, a proposição da plasticidade e a transposição do estético como politização de uma causa. No entanto, se político é condição de ser mediático e serve à arte como medida de caracterização da sua aproximação à realidade, não será, contudo, o fazer renascer de uma velha causa, mas a causa da arte que atravessa a prerrogativa do político em consonância a um e outro dos seus paradigmas – o real e a natureza.

Entre aquilo que se pode nomear como pós-vanguarda, revivalismo e a nova era do sentir teátrico contemporâneo, é necessário convir que o pictórico pode tomar-se como um acto já ultrapassado e, ao mesmo tempo, um processo que permanece, sobrepondo-se no mesmo sentido de acto híbrido, ao palimpsesto e ao polissémico da linguagem da arte, ao poético, genericamente. A pintura compreende, portanto, a sequência de uma reflexão sobre a revolução da subjectividade, reabrindo a sua especificidade de domínio a uma reflexividade polissémica que, não obstante a

revolução anti retiniana de Duchamp, volta a tomar lugar como mediadora entre uma nova dimensão espaço-temporal e a percepção de um novo sentir.

Todavia, o entendimento da revolução subjectiva, de acordo com níveis distintos de relação entre a identidade metafísica e a tragicidade da condição humana, obriga-nos a pensar sobre a viragem do paradigma de uma decadência do plano metafísico, desde a sua nostalgia até uma crescente relação com a realidade e a metáfora da arte pictórica - à deriva entre a massificação do mediatismo cultural e a exploração dos limites de apresentação do invisível na visibilidade. Na sua última derivação, esta noção de apresentação, contígua ao pictórico e à poética em geral, deve ainda redefinir-se como diferente, de acordo com um sujeito que interpela a realidade e a novas tecnologias, obrigado a actualizar a capacidade de criar perceptos e afectos, entre novas tensões sobre a subjectividade da metáfora poética:

«O que eu procuro demonstrar é que, na sociedade contemporânea, estamos além da diferença entre a realidade e aparência. Isso me parece um aspecto interessante, ir além da distinção tradicional entre o real e o aparente.»⁴³

Na verdade, o real e a cópia encontram-se na sensibilidade operativa do *sentir* contemporâneo – repetir e fazer emergir a repetição são coetâneos de uma sociedade que consegue pensar-se a si mesma como não outra, fazendo dos modelos históricos, não apenas um revivalismo, mas a sua tradução ao real como simulacro do que já é uma instância cadavérica e não vitalista. O que a sociedade dá a ver finalmente é a aceitação da sua própria disseminação de identidade, aprendendo da especularidade da construção do ver anódino, a possibilidade de realização do simulacro e do seu ritual, não num plano e a propósito de uma transcendência, mas num estranhamento de uma nova consciência do *sentir* impessoal.

É uma nova dimensão espaço-temporal que se abre à arte e à sua metáfora elíptica, ou infinitamente sentida através da aprendizagem dum *sentir* corpóreo diferente, que reconhece que nada lhe serve ser pária e anti cibernético, ou querer reviver a nostalgia da aura perdida em plena revolução cibervisual.

A tentativa de afirmação de uma nova identidade é entendível, também, desde um ponto limítrofe de diferenciação sobre as questões da liberdade subjectiva e a sua insuficiência e pode ser postulada pelo fluxo de um sentir a-subjectivo, que envolve a

⁴³ Cf. Sereza, Haroldo Cavarolo, "Ir à Roma antiga para entender o mundo moderno", (entrevista a Mario Perniola) in *Notízia di Italia*, Maio de 2000, in http://www.italiaoggi.com.br/not12/ital_not20001205c.htm].

polissemia e uma nova permutabilidade de uso do performativo das artes com a natureza e a ciberdimensão. Entre estes dois dados, actualizados pela exemplaridade da arte, transparece o valor de contágio entre a individuação e a potencialidade de espectáculo traduzido ao vivo numa co-autoridade extensível ao Outro.

Podemos dizer que, actualmente, vivemos num momento em que a arte compreende melhor a questão da reflexibilidade da contemplação da obra, ou a complexidade que torna a obra um devir que abre a comunidade da arte a uma crítica interactiva. E, se por um lado é nesta reflexibilidade co-participativa que emergem uma nova série de manifestos e de actos em rede, que têm um valor de defesa de causas ou de tentativa de criar uma acção ético-política, por outro lado é, ainda, numa dupla infirmação simbólica de “uma identidade co-colectiva” que outros conflitos se dissimulam.

Se as primeiras conquistas do modernismo servem para questionar a oposição entre a realidade e a ficção e a definição de obra de arte, depois dos anos 90, aproximam-se dum modo eloquente da experimentação do real, para intensificar as sensações ciber experienciáveis e as novas apetências tecnológicas. A identidade pós-humana compreende o real como uma aproximação ao verismo do choque comunicativo. No entanto, como refere Perniola, designando-o ironicamente como o *esplendor e idiotia do real*⁴⁴ - se faz parte do choque da arte colocar uma maior ênfase na categoria da participação e no envolvimento com a realidade, é porque remanesce a dúvida sobre a categorização do seu estatuto disciplinar metafórico. Mas como o valor da arte pressupõe ainda a sua penetração nesse fulgor e ênfase de perturbação, como sendo participante interdisciplinar e transdisciplinar, a captação mais intensa e mais forte da realidade pretende desanexar-se de uma visão singular de tudo o que se apresente enquanto sobriedade total.

2.2.1 – Planos de ritualidade e experiências criativas do sentir

É verosímil que a transformação da contemporaneidade se traduza num eclectismo de gosto e de referências estilísticas, mas também na sua desanexação, numa permutabilidade a esse novo sentir que não deve assemelhar-se ao passado, sobretudo numa acepção denominada pela qualidade do objecto arte ou pela de ideal conceptual. No entanto, será difícil entender o problema do sujeito da arte como uma abstracção

⁴⁴ Cf. Perniola, Mario, *L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000, pp. 17-19.

totalmente edificada numa *entidade coisal* e *a-subjectiva*⁴⁵, onde a questão da especulação e da metáfora da arte se recolhem numa espécie de abstracção do sujeito ou da sua imputação enquanto médium de agenciamento e receptor, porque a arte aposta numa ritualização e numa polissemia onde os nomes se dissolvem, mas conta com os sentidos e as imagens de uma ritualidade que se propaga. É o plano de ligação entre o que sintetizaria o lugar do fenómeno que se torna subjectivação em deriva que procura apurar. Esta ritualidade exemplifica-se, assim, pela análise de distintos planos e da sua possibilidade de comunicação interactiva: participar e fazer emergir o real / natureza como modelos para uma contemplação activa, confluem com duas grandes espécies de fenómenos pensados como naturezas afecto-perceptivas diferentes, mas que se podem criticar nessa mesma distinção:

- *Epifania* a que é dado lugar de contemplação, enquanto cenário ou instalação de uma experiência, que nos casos mais radicais parece poder entender-se como uma evocação do natural “artializável” em si mesmo, ou por formas bio-mutantes;
- *Construções criativas* de percepções sincréticas que reflectem uma envolvimento genérica da ambiguidade das linguagens, das construções sobre a interpretação do real e da sua deslocação espaço-temporal, mas que sobrepõem a natureza e a humanidade da criação poética numa hibridez sensitivo-discursiva.

O que se diz como epifania do sentir comporta um estágio novo de contemplação que transcende uma visibilidade fenoménica, justamente porque a experiência reporta a um plano polissémico de contemplação, que procura aproximar-se do natural num estado de pureza e de idoneidade do criador. O que se entende como construção criativa pressupõe um plano mais lato de contemplação polissémica que envolve a experiência da conceptualidade da arte numa actualização de preceitos e operações que contrastam com a literalidade da experiência do natural, porque o “mise-en-scène” é considerado como um artifício humano que não obstaculizaria a visão das questões do universo, incluindo as de uma prerrogativa sobre a relação entre cultura artística e natureza.

Em qualquer dos casos, as prerrogativas da actividade artística são as de iniciação a novos perceptos distintos, ou em substancial derivação com cânones expressivos da relação natureza/humanidade da criação. Mas a sua distinção, e no seu esboroar de fronteiras, permitem-nos considerar um plano de densidade sobre a fisicidade do natural e, inclusive, um alargamento dessa dimensão ao artificial.

⁴⁵ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 77- 8.

O que de contemplação fenoménica podemos compreender acerca destas atitudes distintas reconduz a questão da arte por processos de um sincretismo contemplativo menos centrado na visibilidade e, por isso mesmo, em ambos os casos distanciando-se do que deu origem à fenomenologia moderna e ao seu sentido de contemplação da pintura. Mas devemos, ainda, entender que, entre epifania e construção criativa, o problema da relação da arte com uma metafísica encontra caminhos distintos e consiste numa discussão aguerrida entre autores/produtores artísticos: agora o que para uns significa *mise-en-scène* é julgado dispensável, como efeito que põe em causa a fecundidade do poético para acordar um estado novo de sentir a natureza, para outros pressupõe uma consciência sobre o dilema da questão do performativo como sentir lato da experienciação da arte como metáfora, em cruzamento com fundamentos da universalidade do seu poder discursivo, que, não obstante, não renega uma perspectiva sobre um devir do sentir a uma mutabilidade total.

Contudo, a noção de corpóreo e de sentir sincrético renascem sobre qualidades dessa experiência nova que alarga o espectro duma dimensão performativa do poético e da interacção reflexiva do fenómeno.

As Epifanias e as Construções criativas revelam que podem sustentar-se num plano de imanência ou num plano de transcendência, ainda que desfocado da questão de Deus e da projecção do seu vazio como negação de tudo o que estará para além da fisicalidade e do sentir corpóreo. Portanto, como um agir que não sabe o que sobrará da sua especularidade de linguagem criativa, de uma dimensão infinita aplicada à imanência.

Por isso, ao sentir a-subjectivo e à hibridez do sentido e da manifestação ritual, deverá acrescentar-se uma latitude enigmática que devolve a complexidade da condição fenoménico-subjectiva à dimensão actual e ao seu futuro a fazer-se como alteridade poética. Parece ser, justamente, como sentido de um porvir que esta condição se enuncia recorrendo a uma desanexação de uma ligação à intuição poética como transcendência, para o processamento de uma ênfase na experimentação *nova de interactivo*, ou em diferendo à ideia de *art-performance* das vanguardas modernistas. Mas quaisquer dos planos de contemplação requerem uma visão e uma apropriação mediada pela técnica que lhes traga virtudes na aproximação ao espectador, sem o qual a obra não se completa como modelação de uma grandeza do visível; da experienciação para além do sentir dominado pela visibilidade do invisível.

3 – A Poética Contemporânea e a Coalescência do Real e da Experiência Estética. Quatro Exemplos: Francisco Tropa, Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy e Rui Chafes

Do ponto de vista da criação artística, fazer arte para além da *sensologia* parece dar continuidade ao alocar uma presença-obra no sentido mundo, cuja alteridade é consubstanciada desde uma reacção do estético que perpassa pela crença da recuperação duma potencialidade do sentir entre o culturalismo, a admiração do objecto artístico e o valor de uma nova aproximação ao purismo do modelo natural. Todavia, enquanto diferença ao *sentir por recalcamiento*⁴⁶. Do ponto de vista do criador comporta o aprofundamento da religação entre necessidade e unidades de seres, tomando a perspectiva de uma realidade não *nihilista* onde o aprofundamento do poético se realiza desde a possibilidade criativa e da sua prospecção enquanto acção questionadora.

As questões remetem para a subliminar relação de que a cultura artística constitui: uma dimensão à parte e metafórica da criação humana ou plena de inconformismo acerca de como se poderá processar um valor menos espectral da criação egotista do homem e se esta se poderá concretizar em arte. E, é neste aspecto que a arte actual se realiza questionando o seu lugar para a resolução de um diálogo entre a aparência do real e a natureza mais profunda da metáfora que o documenta, ou de como parte dele se materializa como princípio reactivo de inquietude ao saber.

A identidade reportará essa necessidade como um modo de transcendência da literalidade dos perceptos, revista como modos de decadência do valor do objecto de arte como fuga ao real. A metaforização de uma afectação submissa a “uma ideia” de real é revelável na premissa de cada uma das metáforas que o agora da arte traz à tona, como se entre a sombra e a luminância encontrássemos a intriga desta concepção de “trauma” de saber que o saber é impossível. Mas o trauma é já parte de um circuito de culturalização do objecto de arte, que questiona uma ressurreição simbólica acerca do seu modo de ser: querer vir a ser, mais naturalmente, um ser com valor coalescente de religação ao mundo que se perspectiva como um “real” que uma fisicidade poderá, talvez, captar.

Ou, tornando a Mario Perniola, pensando que o metafísico e a transcendência da arte não podem ser entendidos de acordo com uma tradição dialéctica em que idílico e espiritual se opõem a um real e uma imanência de feitos e derivações do repugnante, da

⁴⁶ Cf. nota 32, cap. I.

mundividência da fisicidade que reportou o corpo ao sentir mais abjecto e o ser humano a uma imundície.⁴⁷

Ora os exemplos de autores que de seguida apresentamos (Francisco Tropa, Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy e Rui Chafes) são coligidos para chegar a três cenários que ilustram um conjunto acerca do problema da poética actual, desde uma derivação de obra escultórica. A breve apresentação das suas obras, que de seguida faremos, parece-nos, na verdade, reflectir esta consciência pós-dialéctica entre espírito/corpo, contudo numa perspectiva de artista, que, invariavelmente, não pode assegurar uma ilustração do problema, mas apenas traduzi-lo em alguma consonância, ou deixar-nos perante a perplexidade de outras antinomias.

Francisco Tropa e Rui Chafes parecem distanciar-se de um complexo de inferioridade sobre a identidade da sua obra como construção realizada entre a cultura humana e a projecção de um jogo de acções ou uma reflexão poética em que as formas criadas e naturais criam um complexo sentido de viagem pelo espaço de instalação. Andy Goldsworthy e Alberto Carneiro debatem-se com a reflexividade do modelo da natureza e a desconstrução entre cultura humana e o fluxo de uma modelação espaço-temporal que mais simplesmente deve apropriar-se da natureza como modelo e educação do estético, por excelência.

Mas, por outro lado, ou introdutoriamente, podemos referir, ainda, que há semelhanças entre eles, pois todos eles acentuam uma maior literalidade ao anódino fazer do autor e, portanto, que em nenhum deles a produção autoral se pode tomar como auto-referencial. De modo que e a partir dos exemplos seguintes, antevemos um apelo para um consenso impossível entre espaço-tempo e identidade autoral. Tal facto obvia uma derivação da ideia de representação do real e da ênfase dada a aspectos do real e do sentir na natureza, para um acto contínuo que as obras interpelam: o percurso dileitante que incita um espectador-caminheiro ou em predisposição de seguir em “viagem”; de atravessar campos cenográficos onde se instalam obras de arte.

⁴⁷«Tuttavia io mi rifiuto di considerare l'abiezione come un punto di arrivo. Non bisogna dimenticare che l'aspetto essenziale del pensiero della differenza è lo sforzo di aprire un cammino alternativo rispetto alle categorie dell'onto-teologia occidentale: invece non è difficile scorgere nell'abiezione una manifestazione di assoluta ostilità nei confronti del mondo e del corpo umano, considerati come male. In altre parole, sentire la differenza non può significare appiattirsi sul dato di fatto più crudo e repulente. Si finirebbe col ricadere proprio in ciò da cui ci si vuole emancipare: lo spiritualismo, il fanatismo antimondano, la tradizione più repressiva. La poetica del *trash* e dell'abiezione restaurano indirettamente proprio ciò contro cui il pensiero della differenza si batte: se l'essere umano è solo un immondezzaio, vuol dire che l'unico a splendere è il trascendente!» Perniola, Mario, *L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000, p. 34.

3.1 – *Scenario* de Francisco Tropa



projectação, concebidas como pequenas esculturas que seguem os princípios de funcionamento das lanternas mágicas, projectam imagens sobre ecrãs feitos de estuque sobre muros de madeira. As imagens têm a sua origem em objectos visíveis na base de



Tomemos como exemplo *Scenario* de Francisco Tropa na Bienal de Veneza 2011 referenciada pelo seu curador Sergio Mah:

«*Scenario* é uma exposição que articula escultura, dispositivos de imagem e fragmentos da natureza. O ambiente geral é enigmático e intemporal, no qual os objectos e as imagens cumprem uma função heurística, a procura de uma percepção sensível e subjectiva sobre a natureza das coisas, e, consequentemente, sobre a experiência da criação e as origens do fazer artístico. Desde o início dos anos 90 que o trabalho de Francisco Tropa tem privilegiado a prática da escultura, frequentemente em articulação com as artes performativas, o desenho e as imagens técnicas. Igualmente relevante no seu trabalho é a atenção dada à montagem e à ocupação do espaço expositivo, ao lugar das coisas, da sua natureza e das suas relações, para que possam ser observadas e experienciadas.

Estas são inclinações mais uma vez presentes na instalação intitulada “*Scenario*” que o artista concebeu expressamente para o Fundação Marcello No interior deste antigo armazém situado junto ao Grande Canal, encontram-se diversos tipos de elementos: vários dispositivos de projecção, concebidas como pequenas esculturas que seguem os princípios de funcionamento das lanternas mágicas, projectam imagens sobre ecrãs feitos de estuque sobre muros de madeira. As imagens têm a sua origem em objectos visíveis na base de cada projector: uma ampulheta, o filamento incandescente de uma lâmpada, uma mosca morta, uma folha seca, e várias situações em que gotas de água caem através de um fio, de um pequeno prato de vidro ou de uma garrafa minúscula. São imagens simultaneamente estranhas e encantatórias, que reconfiguram e deslocam a percepção para um plano de oscilações entre figuração abstracção, entre fixidez movimento, entre cópia e original.

Fig.13 - Em cima: vista parcial da instalação *Scenario* de Francisco Tropa, Bienal de Artes, Veneza 2011.

Fig.14 - Ao centro: uma mosca projectada a partir de um dispositivo de iluminação e ampliação.

Fig.15 - Em baixo: dispositivos simples de criação de fontes energéticas que constituem igualmente parte da instalação.



Fig.16 - Francisco Tropa, vista parcial da instalação «Scenario», 2011. Pequenos objectos construídos a partir de artefactos em vidro, borracha e soluções aquosas, entre outras matérias e mecanismos de pequenas dimensões. Bienal de Artes, Veneza 2011.

Além das imagens, junto a alguns dos muros-ecrã foram colocados vários objectos: tábuas e caixas de madeira, cavaletes e troncos de árvores. Como componentes de uma cena escultórica, estes objectos integram o perímetro experiencial que se forma dos projectores até aos muros, afirmando a sua presença física e metafórica, bem como a sua *Scenario* é uma exposição que articula escultura, dispositivos de imagem e fragmentos da natureza»⁴⁸



Fig.17 – Francisco Tropa, 2011. Uma caixa de projecção de luz e um pequeno objecto que contém um líquido que pinga e se projecta como sombra entre cavaletes, tábuas e pequenos dispositivos simples de criação de fontes energéticas que constituem, igualmente, parte da instalação. Bienal de Artes, Veneza 2011.

⁴⁸ Cf. Mah, Sérgio, in *Scenario* de Francisco Tropa, Bienal de Veneza, 2011, in <http://makingarthappen.com/2011/06/12/bienal-de-veneza-2011-francisco-tropa/>.



Fig.18 – Francisco Tropa, vista parcial de «Scenario» 2011. Em cima, projecção de uma espécie de ampulheta, que se transforma em acoplagem, escultórica e integra um exemplo de apropriação do espaço transitável entre perspectivas que vão criando planos quase verticais iluminados e o chão. Bienal de Veneza 2011.



Fig.19 - Francisco Tropa, vista parcial de «Scenario» 2011.Em baixo, outras modulações de formas projectadas; imagens iluminadas que ampliam os pequenos objectos e são, simultaneamente, conjugadas com formas da natureza, tais como troncos e ramos de árvores. Bienal de Veneza 2011.

3.2 - Arte Vida / Vida Arte - Revelações de Energias e Movimentos da Matéria de Alberto Carneiro e *Caminhos* de Andy Goldsworthy

Arte e vida e energia em movimento são, hoje, talvez, os termos mais comuns a um pensamento ecológico de que Alberto Carneiro, Lurdes Castro⁴⁹, entre outros, foram pioneiros. Com efeito, desde a década de 60/70 que a obra de Alberto Carneiro enceta, ciclo após ciclo, a sua inquietação criativa em torno da matéria da natureza e da metáfora da arte como ritual de passagem. O corpo do ser humano é o corpo que intui, que ele gere como a natureza que lhe é dada possuir para se reiniciar nas matérias *naturans*. A sua obra foi sempre uma espécie de solilóquio entre energia que a natureza da criação na arte recebe, de algum modo, ao dar-se ao *naturans*. Esta construção de princípio é no escultor bem estruturada desde o início da sua carreira, enquanto artista e professor, e estará próxima de Joseph Beuys, e do conceito de *Land Art* como arte da vanguarda americana, do fim dos anos 60. Richard Long⁵⁰ e Robert Smithson⁵¹ estariam a criar e a desenvolver o problema da importação de uma arte que não é um mero conceito (conceptual de projectos a realizar na natureza e na paisagem) mas também não é a arte da paisagem nem da arquitectura, tal como Rosalind Krauss procurava defini-lo, em 1979⁵². Alberto Carneiro, por essa altura, já estaria combinando a deslocação ao fora da forma da arte, direccionando-se da problemática de sítio⁵³ e de

⁴⁹A artista Lurdes Castro, nascida no Funchal em 1930, seria muito justamente uma autora que poderia elencar com os artistas que apresentamos, sobretudo tendo em conta as últimas duas décadas do seu percurso artístico em que a artista assume radicalmente uma atitude meditativa em face com a natureza, como é documentado em *Pelas Sombras*. Cf. *Pelas Sombras*, (doc. 83 m) realização de Catarina Mourão, Lisboa, Laranja Azul Lda., 2010.

⁵⁰ Richard Long (que nasceu em Bristol a 1945), é também um homem da vanguarda da *Land Art*, mas, a partir da década de 70, deixa a dimensão de grande plano de exterior e começa a trabalhar dentro das galerias numa sucessão de obras que recriam o princípio de *Land Art*, utilizando instalações que compõem geometricamente linhas, círculos, espirais empregando materiais da natureza e experiências de viagens. Cf. [http://www.infopedia.pt/\\$richard-long](http://www.infopedia.pt/$richard-long), in *Dicionário de Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*, Porto, Porto Editora, 2003-2015, in [http://www.infopedia.pt/\\$richard-long](http://www.infopedia.pt/$richard-long).

⁵¹ Robert Smithson nasceu em 1938 em Nova Jérsey e morreu em 1973. A sua obra permanece ligada ao grande plano do espaço natural, da paisagem e ao estudo ambiental e geomorfológico dos fluxos de criação do relevo das paisagens naturais, curvas de erosão, sedimentação de matérias- ao padrão de curva de criação de sistemas e erosões, de formação de cristais, de formação de rochas, ou outros relativos aos cursos hidrográficos. Como refere Nelson B. Peixoto: «As Obras de R. Smithson são sempre baseadas em processos geomorfológicos instáveis. No seu *modus operandi*, muitos destes projectos retomam a figura da espiral que infere de uma configuração da percepção do modo de crescimento dos cristais, do seu movimento ou deslocamento endomórfico, enquanto relação padrão e simbólica ao princípio real da formação dos locais em que realizou os seus projectos, tal como: Spiral Jetty, de 1970». Cf. Peixoto, Nelson, Brissac, *Paisagens Críticas: Robert Smithson*, Introdução, S. Paulo, Senac, 2010.

⁵² Cf. Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", in *JSTOR* (October, Vol.8, Spring 1979), pp. 36-44, in <http://onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>.

⁵³ «A Arte *Site-specific* começou por ser, em meados dos anos 60, uma reacção dos artistas às condições de exposição, circulação e acesso das obras de arte inseridas no espaço museológico e galerístico. Está ligada a movimentos como a *Land Art* e a *Environmental Art*, mas investiga primordialmente as relações entre a paisagem construída (a arquitectura e as suas dinâmicas sociais), bem como entre as instituições artísticas ou de outra natureza, e a prática artística. Deu início ao que viria a chamar-se de *Installation Art*, e a partir dos anos 80, também deu origem a movimentos que vieram a evoluir no sentido da sua plena intervenção no espaço, entretanto genericamente designado por *Public Art*. Embora formas contemporâneas de arte que respondem ao lugar para onde é realizada tendam a optar pela efemeridade, a arte *site-specific* foi inicialmente produzida segundo uma natureza (mais ou menos) permanente. De forma lata, diz-se da arte *site-specific* que é realizada em função de um determinado sítio

matéria natural, para o exemplo de trazer a natureza para dentro das galerias. Alguns dos conceitos de processo de reutilização da energia da matéria da natureza são, para Alberto Carneiro, uma proposição de memória sensível e desenvolvem sensível e didaticamente a consciência da diferença da criação como metáfora do homem, provendo o seu interesse a um processo artístico que o redime e, ao mesmo tempo, o entusiasma perante o problema de se aproximar da liminar instância que a natureza revela no seu próprio domínio e pureza.

Tal com Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy mantém uma consciência determinante sobre a energia que o espaço natural e os elementos da natureza podem trazer à obra do homem. Apesar de sabermos, apenas, que há profunda relação de Alberto Carneiro ao taoismo e à filosofia oriental, o processo de ambos pode ser muito consonante com o de uma procura de ritmo circadiano – aquele que expressa a cadência entre vida/morte - a regeneração das matérias como fluxo de meditação do eu impermanente, ao sentir o espaço, o tempo da vida-arte e o fluxo da arte-vida. De tal modo que haverá, ainda, nestes autores uma herança romântica, mas também uma influência oriental sobre a ideia de passagem do “ser sujeito” para a de “ser na a-subjectividade total”.

A ideia de eterno ciclo de energia, de relação entre o cosmos e a de espiral de crescimento, associam-se tanto à mandala como à religiosidade da arte, como se entre a porta que abre um eu a um mundo supra-absoluto de emanções de seres, houvesse a dissolução da “onto-logia” do ser humano, numa visão de total aproximação a ser senciente - fenómeno *naturans*. Mas, também, reportando ao gesto, a performance de um ritual holístico, o qual relativiza o carácter da criação autoral através de uma unidade e de um sair do ego. Este ego será aquele que deve, antes de mais, ser personificado em demanda de uma identidade colectiva, como aquela que também pode ser dada pela imagem junguiana, mais do que a que poderia ir ao reencontro de um *id* freudiano. De certa maneira, aprofundado como a meditação da imagem, é algo pré-sintomático de uma fenomenologia unicial, que ritualiza a total dissolução do sujeito até ao seu nirvana orientalista, numa superação de todas as *avídias*, todas as *sujeições*.

e que tem em conta as características físicas e as dinâmicas sociais do mesmo.» Cf. Pinheiro, Gabriela Vaz, “A arte *Site-specific*”, in *Arte, Dicionário Crítico*, Fundação Coa Parque, in <http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=112>.

3.2.1 – Alberto Carneiro: Arte Vida / Vida Arte - Revelações de Energias e Movimentos da Matéria no Museu de Serralves em 2013



Fig. 20 - Alberto Carneiro, vista geral de uma sala da exposição *ARTE VIDA / VIDA ARTE - REVELAÇÕES DE ENERGIAS E MOVIMENTOS DA MATÉRIA*, 2013. Galhos de árvores, espelhos e folhas secas. Serralves. Porto.



Fig. 21 - Alberto Carneiro, vista de uma outra sala de da exposição *ARTE VIDA / VIDA ARTE - REVELAÇÕES DE ENERGIAS E MOVIMENTOS DA MATÉRIA*, 2013. Ao centro - galhos de árvores suspensos do tecto sobre uma forma geométrica criada com folhas secas sobre sete espelhos quadrados. Vides sobrepõem-se a quatro espelhos encostados na parede. Museu de Serralves, Porto.

Daniel Ferreira diz-nos acerca deste exemplo e do autor:

«Alberto Carneiro (nascido em São Mamede do Coronado, 1937) é um dos artistas que, nas décadas de 1960 – 70, abriu novos caminhos para a prática artística em Portugal e tem vindo a desenvolver uma singular relação entre a arte e a natureza. Toda a produção artística de Alberto Carneiro se confunde com a sua própria vida e com as reminiscências do meio onde nasceu e cresceu e se descobriu como artista e criador.»⁵⁴

«Para Alberto Carneiro, a presente exposição é um manifesto, cuja ideia central é a demonstração de que a arte é o artista e também o espectador. Concebida como uma unidade especificamente criada para os espaços de Serralves, a mostra é composta, na sua maioria, por obras inéditas criadas a partir de raízes e troncos de laranjeiras, oliveiras, bambus e vides, sempre acompanhadas de vidros ou espelhos com textos que, para além de realçarem a importância da palavra na obra de Alberto Carneiro, envolvem o espectador através do seu reflexo: o "teu ser imaginante". As obras são assumidas como "momentos", reiterando o facto do percurso do espectador ocorrer não só no espaço como também no tempo.»⁵⁵



Fig.22 – Vista geral de uma sala, da obra de Alberto Carneiro ARTE VIDA /VIDA ARTE – REVELAÇÕES DE ENERGIAS E MOVIMENTOS DA MATÉRIA, 2013. Museu de Serralves. O escultor utiliza o espaço numa variação unitária de salas que abrem e fazem suceder cenários e um trajeto livre para o espectador. Neste caso vemos um monte de terra ao centro a que se sobrepõem caniços e nas paredes laterais mais instalações feitas com canas.

⁵⁴ Cf. Alberto, Carneiro, in Ferreira, Daniel, *Arte Vida / Vida Arte – Revelações* (documentário 2:31 min), Porto, Loufai, 2013, in www.youtube.com/watch?v=_FR5WkeqIYk.

⁵⁵ *Idem, ibidem.*



Fig.23 - Alberto Carneiro, s / título, 2013. Detalhe de uma obra construída com galhos de árvore e folhas verdes sobre espelhos. Museu de Serralves, Porto



Fig.24 - Alberto Carneiro, s / título, 2013. Troncos de laranjeira e caruma verde sobre um pequeno espelho. Museu de Serralves, Porto.



Fig. 25 – Alberto Carneiro, Alberto Carneiro, vista parcial de uma obra da mesma exposição, 2013. Troncos de árvore e caruma verde sobre um pequeno espelho c. Museu de Serralves, Porto.

Como diz o escultor: - «Eu e a arte não sabemos ao certo quem somos, mas temos a certeza de sermos um do outro e isto é tudo de que precisamos para a vida.»⁵⁶



Fig. 26 -Alberto Carneiro, 2013 Aspectos sucedâneos da referida exposição (em cima um ponto de vista diferente da sala na fig. anterior). Museu de Serralves Porto.



Fig. 27 – Alberto Carneiro, vista de uma outra sala da exposição referida, enquadrada por uma janela com vista para o exterior, 2013. Dois galhos de oliveira sobre um aglomerado de folhas. Rectangular. Museu de Serralves, Porto.

3.2.2 – Caminhos de Andy Goldsworthy

Um segundo exemplo recoloca-nos o plano de imagem nessa visão cenográfica a partir do exemplo *Newest Installation at the Presidio* do artista contemporâneo Andy Goldsworthy, assim descrita por Christian L. Frock:



Fig. 28 - Andy Goldsworthy, vista parcial, «recriação de antigas torres de igreja», 2008. Instalação com trinta e sete árvores derrubadas de um local ao redor do presídio de Monterey Cypress, Califórnia.

«Nos últimos cinco anos, uma série de esculturas do artista britânico Andy Goldsworthy têm aparecido em vários locais ao redor de *Presídio*, um espaço adjacente à antiga base militar e à ponte Golden Gate Spire (2008). Na imagem acima, podemos ver como o autor] usa trinta e sete árvores derrubadas de Monterey Cypress para construir uma reminiscência arquitectónica das grandes torres de igreja.



Fig. 29 – Andy Goldsworthy, Vista de «Linha de Madeira» de Andy Goldsworthy, 2008. Um caminho pedestre, conhecido como o caminho do amor, ao Sul do Golden Gate Bridge, Califórnia.

Em *The Would Line*, (2008) “Linha de Madeira” (na imagem anterior), uma escultura sinuosa, no caminho pedestre de uma mais antiga via do Presidio, é outra intervenção do autor conhecida por muitos como a *Linha do amor* - um caminho reconstruído com os ramos de eucalipto provenientes de projectos de requalificação paisagística ao sul do Golden Gate Bridge e que exigiam a remoção de árvores do local.



Fig. 30 – Andy Goldsworthy, aspecto do tecto do antigo Paio, recriado por Andy Goldsworthy como «Three Fall», 2008. Uma antiga casa que guardava munições e armas é recriada com uma imensa massa de argila proveniente do presídio e um enorme tronco de árvore, na mesma região da floresta. Sul de Golden Gate Bridge, Califórnia.

Primeiramente deve ser dito que ambos os trabalhos (Queda de Árvore e Linha de Madeira)⁵⁷ estão em sintonia com o corpo maior do trabalho do artista, mas são, simultânea e radicalmente, diferentes abordagens em relação ao seu passado.⁵⁸ O paio (na imagem acima, guarda um outro aspecto de um projecto de instalação do autor) é um edifício pequeno, discreto, posicionado na extremidade de um grande cinto verde rodeado por intersecção de ruas e parques de estacionamento, a leste do recinto principal. A sua função original era a de casa para guardar munições e pólvora, cujas paredes foram construídas em quatro-pés de lajes de pedra grossa, enquanto o tecto foi construído para aguentar explosões acidentais, de modo a proteger as pessoas e os prédios vizinhos. *Queda de Árvore (Three Fall)* instala-se neste mesmo tecto abobadado e o espectador fica posicionado imediatamente debaixo do trabalho, após a entrada, criando uma alusão literal sobre o que

⁵⁷ O parêntesis é nosso.

⁵⁸ A curadora referir-se-á à importância de enquadrar obras na natureza e às matérias naturais, assim como ao facto de Andy Goldsworthy recorrer a lugares naturais durante algum tempo a fim de encontrar uma linha de integração para a concretização de obras, como podemos ver nos seus vídeos, nomeadamente em *Rivers and Tides*, e no seu site. Não comentamos a paradoxal diferença, porque ela vai sendo desenvolvida ao longo deste texto, mas anotamos, ainda, que no decorrer desta dissertação serão indicadas outras obras do autor e que complementam esta primeira abordagem da curadora. Cf. Riedelsheimer, Thomas, *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working With Time*, (documentary, 90 min.) Glasgow, 2001.

podemos inquirir permanentemente acerca do que se passa oculto na superfície das coisas.

Um tronco de árvore enorme (originário da remoção das árvores do projecto de Presidio Parkway) é suspenso em toda a largura do tecto. Tanto o tecto como a raiz dos troncos são envolvidos em densas camadas de argila proveniente da região do Presídio. Como esta massa argilosa é seca ao ar forma uma grande massa padrão, enformando a superfície com vários milhares de quilos de argila (a usada para cobrir o ramo de árvore e a abóbada do tecto) criando uma superfície subtilmente bonita e evocativa da destruição e da renovação. As paredes brancas da sala vazia, pelo contrário, ficam imaculadas, à exceção dos restos de argila salpicada sobre a porta de ferro. [...] Sem salpicos o trabalho pareceria surreal, como se um crescimento desenfreado tivesse tomado conta do espaço [...] estes salpicos, funcionam como indícios; os endereços onde a mão do artista restou discretamente interventiva, dando ao trabalho uma qualidade humana que poderia ser perdida se obedecesse à perfeição. Ou endereçam-nos para o sentido geral do percurso e obra do artista em que podemos ler, anotado na brochura (que acompanha a obra: "fazer conexões entre o que podemos chamar natureza e o que chamamos feito-pelo-homem".

Enquanto outras obras de Andy Goldsworthy no Presidio engendram uma trilha suave para caminhadas através dos espaços arborizados, *Queda de árvore* está singularmente posicionada no meio de estradas pavimentadas e num amplo local de estacionamento. Podemos guiar por ali acima, estacionar o carro e caminhar a pé - não é necessário usar umas botas. Descobrir o trabalho desta forma oferece vistas deslumbrantes sobre a Ponte Golden Gate, a baía e os encantadores edifícios de estilo missão. É fácil esquecer as intenções originais deste lugar, ou a longa história militar que o precede, primeiro como um posto Imperial espanhol (1776-1871) e mais tarde como o posto da fronteira mexicana (1822-1846) antes de chegar a funcionar como um posto do exército dos EUA (1846-1994). O trabalho do Goldsworthy no Presidio chama a atenção para a dinâmica de "artificial-slash-natural" incomum da floresta Presidio - plantada pelo exército dos EUA no final do XVIII e início do século XIX. – Enquanto tal vai postulando talvez outras perguntas mais relevantes acerca da nossa relação atual com o complexo militar-industrial, por extensão, com a violência armada. Não é acidental que o título do Goldsworthy *Queda de Árvore* convoque a velha questão filosófica, "se "uma árvore cai na floresta e ninguém está por perto para ouvi-lo, faz um som? Aqui o artista amplifica este desafio com literais rachas na superfície das coisas. Situada como está, *Queda de árvore* provoca excepcionalmente perguntas sobre a sustentabilidade de um ambiente em declínio e se acerca de um ambiente de escalada de violência. Com a *Queda da árvore*, Goldsworthy desafia a tendência para pensar "longe da vista, longe do coração", para complicar a nossa relação com o que vemos e onde podemos vê-lo. Embora a obra empregue tropos familiares ao sentido da generalidade da obra e do seu percurso artístico, desta vez o trabalho apresenta incisivamente novos desafios, definidos por uma estrutura modesta, projectada para explodir.»⁵⁹

⁵⁹ «Over the last five years a series of sculptures by British artist Andy Goldsworthy have appeared in various sites around the Presidio, the expansive former military base adjacent to the Golden Gate Bridge.

3.3 – *Passagem Pela Porta Estreita* de Rui Chafes em Sassi Matera

Um quarto exemplo apresenta-se na obra do artista Rui Chafes que, paralelamente a todas as directrizes de uma polissemia e do seu sincretismo sensório-emocional, nos oferece um cenário que se edifica sobre uma paisagem humana e culturalmente marcada, quer pela arte fílmica⁶⁰, quer pela sua natureza arquitectónica/geográfica, simbólica, patrimonial e religiosa, tal como o que instiga o teor que atravessa a conversa entre o Curador Giacomo Zaza (abreviado G.Z) e o escultor Rui Chafes (abreviado R.C.) sobre a obra *Passagem Pela Porta Estreita*:

Spire (2008) makes use of thirty-seven felled Monterey Cypress trees in an architectural formation reminiscent of great church spires. *Wood Line* (2008) repurposes eucalyptus branch trimmings sourced from various projects that required tree removal, including the recent reconstruction of the Golden Gate Bridge's southern approach, to create a winding sculpture on the Presidio's oldest foot path, known to many as Lover's Lane. Each project follows in the long tradition of Goldsworthy's work, which primarily repurposes natural elements to engender a greater consideration of both the natural and the built environment. His latest installation *Tree Fall* (2013) debuted last month. While it is an obvious continuation on earlier themes, its placement in the former Civil War-era Powder Magazine on the Main Post offers provocative new possibilities in considering how man-made conditions collide with nature. It must first be said that this work is both very much in keeping with the artist's larger body of work and simultaneously radically different from past approaches. The Powder Magazine is a small, discreet building positioned on the far end of a large green belt surrounded by intersecting streets and parking lots, east of the Main Parade Ground. Its original function was to house gunpowder and munitions - the walls are

Four feet thick stone slabs, while the doomed ceiling was built to channel accidental explosions upwards to protect people and neighboring buildings. *Tree Fall* occupies this domed ceiling and the viewer is immediately positioned beneath the work upon entry, a literal allusion to the artist's ongoing inquiry about what goes on beneath the surface of things.

An enormous tree trunk, sourced after removal during the Presidio Parkway project, is suspended across the width of the ceiling. Both the ceiling and the root are encased in dense layers of clay sourced from the Presidio. As it air-dried, a wide crackling pattern formed over the surface of the several thousand pounds of clay used to cover the bough and ceiling, creating a subtly beautiful surface evocative of both destruction and renewal.

The white walls of the spare room are otherwise pristine, save for remnants of spattered clay on the iron door. Whether this residue was intentional or not is unclear but given the exacting details of the work in general it seems like an unlikely oversight. Without the spatters, the work would appear surreal, as if a giant growth had taken over the space, whereas the presence of the spatters quietly addresses the hand of an artist in this intervention, giving the work a human quality that might otherwise be lost to perceived perfection. This also speaks to Goldsworthy's larger agenda, as noted in the brochure, "to make connections between what we call nature and what we call man-made." While Goldsworthy's other works at the Presidio engender mild trail hikes through wooded spaces, *Tree Fall* is uniquely positioned amidst paved roads and ample parking. One can drive up, park, and walk in -- no hiking boots needed -- provided one knows one's way around the Presidio's proliferation of white-washed buildings. Discovering the work in this way offers breath-taking views of the Golden Gate Bridge, the Bay and charming Mission-style buildings. It is easy to forget the original intentions of this place, or the long militant history that precedes it, first as a Spanish Imperial Outpost (1776-1871) and later as the seat of the Mexican Frontier (1822-1846) before it came to function as a U.S. Army Post (1846-1994). Goldsworthy's work at the Presidio calls attention to the unusual artificial-slash-natural dynamics of the Presidio Forest -- it was planted by the U.S. Army in the late 18th and early 19th century -- while perhaps posing larger questions about our present-day relationship to the military industrial complex, and, by extension, gun violence.

It is not accidental that Goldsworthy's title *Tree Fall* summons the old philosophical question, "If a tree falls in the forest and no one is around to hear it, does it make a sound?" Here the artist amplifies this challenge with literal cracks in the surface of things. Situated as it is, *Tree Fall* uniquely provokes questions about sustainability in a declining environment and in an environment of escalating violence. With *Tree Fall*, Goldsworthy challenges the tendency to think "out of sight, out of mind" by complicating our relationship to what we see and where we see it. Though the work employs the familiar tropes of the artist's larger body of work, this time the work presents pointedly new challenges, set in a modest framework designed to explode» Cf Frock Christian, "Tree Fall: Andy Goldsworthy's Newest Installation at the Presidio", in *KQED Arts*, Nov.de 3013, in http://www.for-site.org/wp-content/uploads/2012/11/_AGTreeFall_11.10.13.pdf.

⁶⁰Referimo-nos a: Pasolini, Pier Paolo, *Il Vangelo Secondo Matteu*, Roma, 1964.

R.C. Trabalhar em Matera para mim foi um privilégio, porque é uma cidade única no mundo. Os Sassi de Matera para um escultor são uma espécie de "armadilha". São uma escultura esculpida na rocha, um lugar de memória. Como um escultor escava o seu próprio pensamento na obra, os habitantes de Matera cavaram a sua própria casa e o lugar para rezar.

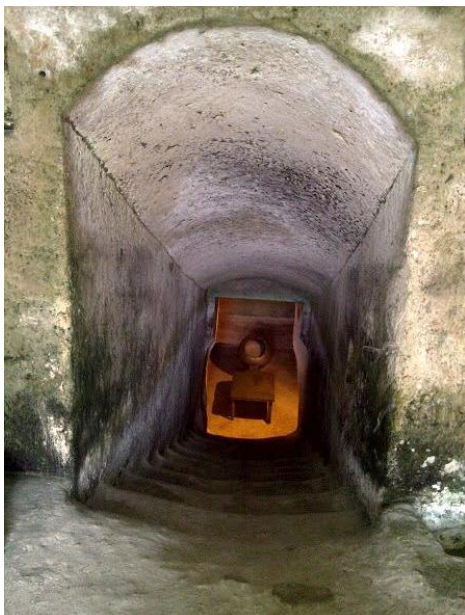


Fig.s 31 e 32 - Rui Chafes, *Passagem Pela Porta Estreita*, duas perspectivas diferentes de uma escultura em ferro fundido, instalada no interior do Monastério Antigo.

G.Z. - As suas obras estão sujeitas continuamente num projecto de diálogo com o espaço e o contexto arquitectónico. Elas operam a partir do espaço da galeria do museu até aos cenários naturais do parque ou da praia oceânica. Cada obra de arte reclama as suas áreas de reflexão: a alusão ao orgânico como sendo uma referência para a vida, o anelo de leveza e desmaterialização, o impulso para contaminar e expandir. Fala-me da relação com o espaço. Neste caso, a relação com as presenças icónicas e simbólicas das igrejas rupestres, com sua força expressiva. Para além das diferenças entre o projecto de Matera e o Castelo de Sintra.

R.C. - Como já disse em diversas ocasiões fizemos esta exposição com muita paixão. A relação com o espaço não foi fácil. Um espaço arcaico, pré-histórico, rupestre. Um lugar humanizado e sacralizado, difícil para um escultor, que se se descobre num espaço que já é por si uma escultura. Encontrei-me frente a frente com um inteiro sistema urbanístico criado pelo homem assim como se cria uma escultura. Não tem nada que ver com um espaço neutro como pode ser uma galeria ou um museu, nem também nada com um arquitectónico no sentido histórico, encontrei-me de frente a uma arquitectura intuitiva (similar à obra de um artista). Então pensei que tudo o que um artista traz já é demasiado. As obras de Matera são comparáveis metaforicamente a um “talhe” (ou corte ⁶¹) de um espaço mental”. A

⁶¹ Em italiano Rui Chafes usa a expressão: dei "tagli di uno spazio mentale", o que, embora sem literalidade discursiva em português, poderia traduzir-se “por corte de um espaço mental”, tal como o

relação da escultura com o espaço cria uma intensidade poética, que se originou da união da palavra do título *espaço e ferro*. Este espaço mais que o de Sintra é um espaço habitado, pode aproximar-se à costa atlântica onde existem esculturas abandonadas.



Fig. 33 - Rui Chafes, *Passagem Pela Porta Estreita*, aspecto de uma perspectiva da instalação em Sassi di Matera, 2011. Duas esculturas em ferros fundido, ocas e por onde se pode espreitar - uma possibilidade estranha acerca de um ponto de fuga que é dado a ver a quem espreita, desde um pequeno planalto. Matera, Itália.

G.Z. - Em Matera as obras adquirem um significado performativo, criando uma cena visionária, sem significados precisos, mas tocando diversas temáticas, incluindo morte e sedução. Às vezes a sua presença transmite a sensação de um pulsar vivo que estabelece um liame mágico e íntimo com o espaço circundante. No "Convicinio di Sant'Antonio" desenvolve-se um conjunto rico de obras: desde *Inerne*, quatro esculturas semelhantes a camas de ferro, cada uma oculta num ambiente subterrâneo e Mundo misterioso, dois pares de esculturas que parecem instrumentos para se caminhar alto, "muletas" ou andas, e *o tempo é meu único amigo*, quatro paralelepípedos rectangulares de ferro, pintados de preto, colocados perfeitamente em moldes escavados no solo (prováveis sepulturas). As obras aparecem misteriosas? Expressam um tempo suspenso e meditativo? Revelam um espaço poético? Concebeste uma rota de escultura projectada para os "Sassi"⁶², um

termo é usado em arquitectura para designar representação de cortes no relevo geofísico do espaço e, em escultura, para designar um acto de talhar na pedra - "dar o talhe".

⁶² Em 1993, A UNESCO considerou "Os Sassi di Matera" *Património da Humanidade* na categoria de *Paisagem Cultural*. O facto de "Os Sassi" representarem um ecossistema urbano extraordinário, capaz de perpetuar desde o período mais distante («desde o seu passado pré-histórico») a construção de habitações nas cavernas, relevaram nesta consideração: Os *Sassi di Matera* não se identificam como um monumento, mas como um sistema de vida, um modelo de desenvolvimento que dura milénios. Os *Sassi* são um dos exemplos mais significativos dos habitantes de um núcleo urbano escavado na rocha, testemunhando de modo contínuo "a arte de viver na caverna", desde o Paleolítico até os nossos dias.» Cf. "Matera, a

projecto patrocinado pela Embaixada de Portugal em Roma e a província de Matera, nomeadamente para o complexo patrimonial e religioso “Convicínio de Santo António”. Um itinerário projectado de acordo com uma ideia de "anti-escultura" obscura e indecifrável que "toma parte" no espaço expositivo interno e externo. As obras de Matera tornam-se numa presença vagante num sítio arcaico e ritual, mítico e humano ao mesmo tempo. O que é para si esta arquitectura litúrgica?



Fig. 34 - Rui Chafes, *Passagem Pela Porta Estreita*, uma escultura em ferro fundido instalada no pequeno Monastério esculpido na pedra, 2011. Na imagem perfila-se uma forma de emolduramento - uma referência ao habitar humano do espaço, num plano de enquadramento que se sobrepõe, simultaneamente, ao de uma pequena janela, (como pequena abertura de vista para o exterior e entrada de luz no interior), original do convento. Matera, Itália.

Cidade dos Sassi”, in *CenciTurismo*, in, <http://www.cenciturismo.com.br/matera-a-cidade-dos-sassi/> [acedido a 20-8-2017].



Fig. 35 - Rui Chafes, escultura em ferro fundido, dentro do pequeno Monastério, 2011. Apresenta-se como uma referência ao pintor Giorgio Chirico. Matera, Itália.

R.C.- Na colecção podemos falar de um percurso de uma intensidade poética que nunca é uma narrativa, são sobretudo aparições incompletas, algumas das quais repetem-se em salas diferentes. O espectador começa o percurso da exposição e de repente as obras aparecem como se fossem sombras, às vezes repetem-se. É por isso que eu falo de acções incompletas. O todo é compensado pelas únicas esculturas estáveis e completas, as quatro caixas-negras que eu definiria como uma anti-acção, um anti-movimento que coincide apenas num único espaço geométrico rigoroso. A geometria, o dogma da forma, o símbolo mais directo, mais simples. Pode-se ver por trás dessas esculturas um símbolo de sepultura, de morte, ou só o mundo, o seu ser vertical e horizontal. É o único campo estático e eu precisava disso.

G.Z. - Pensando em Pasolini, intitulaste a exposição *Entrada pela porta estreita* (em referência às palavras de Cristo: «quanto é estreita a porta e difícil o caminho que leva à vida, e poucos são os que o podem encontrar»⁶³). Este projecto chama a atenção, por um lado, para os "princípios éticos" que Pasolini reivindicou no seu filme (o Cristo que, em sua luta contra a hipocrisia religiosa e sede de poder, vai assumir-se como sendo "filho de Deus"), e para a arquitectura religiosa e civil de Matera, com "seus labirintos humanos feitos de pedras e isolamento". Há uma componente humana e uma componente divina. Para ti, onde pode ser encontrado o humano e o divino?

R.C. - É importante ver por mim mesmo, como o divino está entre os seres humanos. Isto é o que queria dizer Pasolini no seu filme *Il Vangelo secondo Matteo*. Deus é um de nós, ou não é um de nós? Penso que Matera é o local ideal para fazer reviver o divino no homem. É precisamente nesse ponto, não pela forma, mas através da intenção que me aproximo de Pasolini.

G.Z. - O teu trabalho desencadeia sempre um processo de reverberações entre diferentes níveis de leitura e da fruição interpretativa do espectador, forçando-o a uma viagem da existência ordinária ao mundo fantasmático, ao longo de uma galeria de presenças escultóricas "sonâmbulas".



Fig. 36 - Rui Chafes, *Passagem Pela Porta Estreita*, aspecto de uma vista da Instalação em Sassi Matera, 2011. Três esculturas em ferro fundido sobre um caminho que envolve a relação entre a pequena vila e o monastério antigo (em sintonia ao filme de Piero. P. Pasolini "Il Vangelo, secondo Matteo"). Matera, Itália.

⁶³ Na versão latina de o *Evangelho Segundo S. Mateus* (Mateus 7:13): «Intrate per angustam portam, quia lata porta et spatiosa via, quae ducit ad perditionem, et multi sunt, qui intrant per eam» Cf. "Evangelium secundum Matthaeum", 7:13, in *Nova Vulgata*, in http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt-evang-matthaeum_lt.html

R.C. - Sim na verdade não é uma exposição realista nem surrealista, mas uma exposição "sonâmbula". Como dizia Novalis: "Estamos perto do despertar quando sonhamos que estamos a sonhar"»⁶⁴

⁶⁴ «G.Z. Hai concepito un itinerario di sculture pensato per i Sassi, un progetto promosso dall'Ambasciata del Portogallo a Roma e dalla Provincia di Matera, in particolare per gli spazi del complesso chiesastico "Convicinio di Sant'Antonio". Un itinerario progettato secondo un'idea di "anti-scultura" oscura e indecifrabile che "prende parte" al luogo espositivo interno ed esterno. Le opere di Matera diventano delle presenze vaganti in un sito arcaico e rituale, mitico e umano al tempo stesso. Cosa rappresenta per te questa architettura liturgica?

R.C. Lavorare a Matera per me è stato un privilegio perché è una città unica al mondo. I Sassi di Matera per uno scultore sono una sorta di "trappola". Sono una scultura scavata nella roccia, un luogo di memoria. Come uno scultore scava il proprio pensiero nell'opera, gli abitanti di Matera hanno scavato la propria abitazione e il posto dove pregare.

G.Z. Le tue opere sottostanno continuamente ad un progetto di dialogo con lo spazio e il contesto architettonico. Esse agiscono dallo spazio della galleria e del museo agli scenari naturali del parco o della spiaggia oceanica. Ciascuna opera richiama aree di riflessione: il richiamo all'organico quale riferimento alla vita, l'anelito alla leggerezza e alla smaterializzazione, l'impulso a contaminare e ad espandersi. Parlami del rapporto con lo spazio. In questo caso del rapporto con le presenze iconiche e simboliche delle chiese rupestri, con la loro forza espressiva. Inoltre delle differenze tra il progetto di Matera e quello nel Castello di Sintra.

R.C. Come ho anche detto in diverse occasioni abbiamo fatto questa mostra con molta passione. Il rapporto con lo spazio è stato certamente non facile. Uno spazio arcaico, preistorico, rupestre. Un posto umanizzato e sacralizzato, difficilissimo per uno scultore, che si trova in uno spazio che è già di per sé una scultura. Mi sono trovato di fronte ad un intero sistema urbanistico creato dall'uomo così come si crea una scultura. Niente a che vedere con uno spazio neutro come può essere una galleria o un museo, ma neanche architettonico in un senso puramente storico, mi sono trovato di fronte ad un'architettura intuitiva (simile all'opera di un artista). Ho quindi pensato che tutto quello che un artista apporta è già troppo. Le opere di Matera sono paragonabili metaforicamente a dei "tagli di uno spazio mentale". Il rapporto delle sculture con lo spazio crea un'intensità poetica, scaturita dall'unione tra parola del titolo, spazio e ferro. Questo spazio più che a Sintra, che è uno spazio abitato, si può avvicinare alla costa atlantica dove ci sono le sculture abbandonate.

G.Z. A Matera le opere acquistano un significato performativo, creano una scena visionaria, senza porre significati precisi ma toccando diverse tematiche, fra le quali morte e fascino. A volte la loro presenza trasmette la sensazione di un pulsare vivo che stabilisce un legame intimo e magico con lo spazio circostante. Nel "Convicinio di Sant'Antonio" hai elaborato una ricca scena di opere: da Inerme, quattro sculture simili a letti di ferro, ciascuna nascosta in ogni ambiente sotterraneo, e Mondo misterioso, due coppie di sculture che sembrano strumenti per camminare più in alto, "stampelle" o trampoli, a Il tempo è il mio unico amico, quattro parallelepipedi rettangoli in ferro dipinto di nero inseriti perfettamente in vasche scavate nel suolo (probabili sepolture). Le opere appaiono misteriose? Esprimono un tempo sospeso e meditativo? Svelano uno spazio poetico?

R.C. Nell'insieme si può parlare di un percorso di intensità poetica che non è mai narrativa, sono più che altro apparizioni incomplete, alcune delle quali si ripetono nelle diverse stanze. Lo spettatore inizia il percorso della mostra e improvvisamente le opere gli appaiono come delle ombre, a volte si ripetono. Ecco perché parlo di azioni incomplete. Il tutto viene controbilanciato dalle uniche sculture stabili e complete, le quattro scatole nere che definirei come un'anti-azione, un anti-movimento che coincide solo in un unico spazio geometrico rigoroso. La geometria, il dogma della forma, il simbolo più diretto, più semplice. Si può vedere dietro queste sculture un simbolo di sepoltura, di morte, oppure soltanto il mondo, il suo essere verticale ed orizzontale. È l'unico campo statico e ne avevo bisogno.

G.Z. Pensando a Pasolini hai intitolato la mostra "Entrate per la porta stretta" (in riferimento alle parole del Cristo: "Quanto è stretta la porta e angusta la strada che conduce alla vita e pochi quelli che la trovano"). Questo progetto chiama in causa da una parte i "principi etici" che Pasolini ha rivendicato nel suo film (il Cristo che, nella sua lotta contro l'ipocrisia religiosa e la brama di potere, si spinge a porsi come "figlio di Dio"), dall'altra l'architettura religiosa e civile di Matera, con i "suoi labirinti umani fatti di sassi e isolamento". Esiste una componente umana e una divina. Per te dov'è rintracciabile l'umano e dove il divino?

R.C.- E' importante vedere per me come il divino è tra l'umano. Questo è ciò che ha voluto dire Pasolini nel suo film Il Vangelo secondo Matteo. «Dio è uno di noi o non è uno di noi? Penso che Matera sia il luogo ideale per far rivivere il divino nell'umano. E' proprio in questo punto, non per la forma ma per l'intenzione che mi avvicino a Pasolini.

G.Z. - Il tuo lavoro innesca sempre un processo di riverberi tra diversi livelli di lettura e appropriazione da parte del fruitore, costringendolo ad un "viaggio" dall'esistenza ordinaria al mondo fantasticante, lungo una galleria di presenze scultoree "sonnambule".

R.C. - Sì infatti non è una mostra realista, né surrealista, ma una mostra "sonnambula". Come diceva Novalis: "Siamo vicini dallo svegliarci quando sogniamo di sognare".». Cf., Zaza, Giacomo, "Entrate per la porta stretta, Parlando con Rui Chafes", in *exibart.com*, in

3.4 – Aprender com a natureza. Co-criação e criatividade do possível. Uma inversão do platonismo

Quando falamos de unidade poética, não distinguimos mais do que o princípio criativo de ligação de entidades separáveis, de unidades divergentes a conceitos e a emoções – diferentes das questões que são recolocadas em termos não científicos e não filosóficos – que acabam por se exemplificar na metáfora, na pequena história que substitui a possibilidade da descrição essencialista dum problema. Por isso falamos de intuição e de metáfora como aquilo que une o que está separado pela lógica discursiva das suas qualidades e fundamentos, ainda que tenhamos que acentuar da experiência a aceção. Mas tão imanente esta é à própria arte que pode ser apenas diferenciada pelas permutações e cadências de exemplos ao efeito da descoberta de novos universos, em concatenação de relações sobre a forma e o fluir de uma crescente dimensão de vivência cinética espaço-temporal. A intuição sobre essa unidade, que aqui julgamos afirmar deste modo, é uma condição de etapa e de reformulação de uma qualidade indelével do poético, ainda que possamos exemplificá-lo como fragmentação dos modernistas, narrativa em aberto contemporânea, ou melhor dizendo: metáfora exponencialmente em aberto à pluralidade do mundo contemporâneo e à mutabilidade reflexiva do seu agenciamento interactivo. Pode mesmo ser pressuposta como desenvolvimento e extensão duma propedêutica poética que torna o lugar num cenário de contiguidade entre domínios poéticos e a exemplaridade da arte, assumindo uma dimensão cultural e a sua qualidade humanista. Mas trata-se de um certo humanismo, um humanismo em redenção de valores equacionáveis, uma expressão combinada de questões ultimadas que se reportam por prospecção e recalçamento a perguntar: como gerir a liberdade da criação e a sustentabilidade da criação da arte, quando uma nova consciência acresce na deferência pelo valor do estético natural que se compreenderá desde um ponto zero de estesia? Haverá um sentir através da noção metafórica cuja mediação não envolva uma disrupção de tudo o que aprendemos mediado pela criação e pela experiência metafórica da própria arte?

Francisco Tropa testemunha com a sua obra toda a sintomatologia das questões: o pensar e o agir são conjugáveis na metáfora de um trajecto. Este trajecto é encenado para que o espectador se questione experienciando a questão na sua dimensão mais plural que implica o orgânico/ inorgânico. Na sua obra *Scenario* reúne passagens por uma sucessão ambígua entre memórias de objectos e tempos que os reapropriam por

justaposição ou sobreposição: a de serem engenhos artesanais e projecções de imagens, incluindo a das formas naturais (como pedaços de árvore, água e uma mosca morta). As luzes e as sombras são imagens de um referencial inacabado em relação a uma representação da natureza das coisas. Neste caso, o que se dá a comparar confunde-se numa unidade poética entre referentes: há que ver activamente como eles e o espectador se iluminam e sombreiam sobre as paredes numa quase génese sobre a ideia de uma ontologia do lugar da arte, mas ainda para uma inerente recriação acerca da magia das imagens no real, do qual as imagens se deslocam como existentes mágicos.

Em sucedâneos tempos de trânsito entre as matérias, o que convoca a complexidade de referências parece ser tratado como uma reflexologia do lugar tornado estranho em si-mesmo. Há uma possível indexação a um tema fluente sobre o tempo e espaço e uma alegoria que perfaz múltiplos sentidos acerca do que flui como recalque dum conhecer finito para uma infinitude de miragem sensível e quase paranóica sobre a identidade vista através da dispersão e culturalização. No entanto, esta materialidade que se expõe não é condição de um prazer eufórico feliz nem necessariamente um apelo ao sofrimento do espectador, mas uma metamorfose da ideia de lanterna e de uma iluminação siderada: questiona-nos sobre o obtuso conhecer e o desconhecer e, sequencialmente, obriga-nos ao pensamento divergente e poético, aquele que se encena, como totalidade, se explora na relação entre epifania do natural e a assumida impossibilidade de fazer erosão da criação humana.

Uma outra perspectiva criativa do homem é a que sobrepesa a realidade vital, numa consternação sobre a irreparável condição de consentir o desenvolvimento da criação humana como não necessária na ordem real, dando-lhe uma pertinência de suficiência de identidade criativa, que assinala historicamente uma tensão humana em relação ao mundo, enquanto imagem de aproximação da qual a essência lhe escapa. Numa infinidade de atenção ao virtualismo da pretensão da solvência entre espaço vital e estesia criativa, o lugar humano recompõe-se na infirmação de uma verdade poética que o sustenta num drama questionador acerca de uma ética da arte. Nesta perspectiva, o mimetismo da criação ressurge como contradição a uma universalidade mnésica. A criação é uma forma de evolução instrumental humana, desenvolvida sempre a partir de uma tensão sobre a ambiguidade do estético como comunhão com uma fenomenologia de natureza vital.

Podíamos designar a obra do escultor Francisco Tropa como exemplo desta participação construtivo/criativa, na medida em que dos objectos, em fluxo temporal e na sua suspensão para lembrar a memória da sua existência, se transformam em simbioses de linguagem: crescem à mesma memória transversal, à arte e à metáfora de sobreposição de significados reorganizados, uma *metaforologia* da sua desintegração espaço-temporal: a simbiose realiza-se entre uma adaptação do humano às formas e materiais da natureza. É ela que indica o caminho da arte como vivência de uma certa originalidade, algo que é em si mesmo uma reflexão sobre o plano de imagem da criação humana da arte. A arte será, deste modo, dada como origem de arqueologia. Desde a sua génese humana, o jogo da metáfora de partida predica a tentativa de divergir da imanência, como uma ironia.

Há uma irredutível supremacia da criação da obra que a distancia do purismo de uma identidade vital, ou da literalidade dos meios que a ligariam a uma epifania natural. A epifania ambígua é, contudo, magicamente dissolvida no engenho humano. Assim, identificando conflitos sobre um espaço onde convergem e divergem instrumentalizações da natureza e uma propedêutica performativa sobre a experiência enigmática entre o real absoluto. A disjunção temporal é maiormente apropriada pela recriação não literalmente mimética, mas cenográfica. Mas esta perspectiva cenográfica recria a sobre-potência da sua disrupção como lugar real, ainda que pensado por relações factuais ao desenvolvimento de um espaço e de um engenho de artifícios que complementa a história, através de uma visão sinóptica de um sentir: aquele que simultaneamente é deslocado e reconstruído, que se apresenta numa intensidade comungável de sensações de uma aprendizagem em contínuo. Ela documenta e vai repartindo a fisicidade das coisas e o seu inventário através de um discurso mágico de apropriação de espaços transitórios da memória de um lugar.

Da dimensão do instante e do ritmo alongado entre silhuetas, sombras, contempladores e objectos fantasmaticamente ilumináveis, nasce a dimensão residual da realidade e do mistério da sua projecção como multiplicidade: as alteridades poéticas do imaginário, a cadência de uma caverna de memórias, cuja artificialidade se desdobra como arte e literal artifício. O princípio de cruzamento entre o estatuto de criação e a evocação do natural opera para questionar a função poética e o seu lugar na cultura criativa, acrescentando à epifania essa qualidade de discussão de um valor ilusório de *per-si*.

Pelo contrário, a obra de Alberto Carneiro e Andy Goldsworthy são mais directas e menos indexadas à multiplicidade dos referentes construídos pelo homem: são feitas quase exclusivamente da matéria que os autores transportam da natureza, para um possível cenário de contemplação acerca do seu valor e legado. Da simplicidade de organizar a forma natural que elas possuem, resulta uma epifania sobre o sentir mais próximo à indexação das formas naturais, onde a reflexibilidade se transforma num jogo siderado ao religioso de criar união. Este jogo é sobre um reduto do processo de metaforizar e projectar uma cultura do objecto artístico em função da literalidade do prazer presentificativo do natural. A necessidade de criar, enquanto exposição pública, continua a ser um modo de recriação do que em si mesmo existe, no melhor sentido de recriar a deferência sobre a pureza do modelo. A natureza convoca a arte e ao mesmo tempo é a arte, enquanto produto menos projectivo da produção humana, que participa nessa modulação humana, como efeito de celebração comungável ao outro. “Este outro” tem um sentido lato na obra de Alberto Carneiro quando ele diz podermos comungar da mesma natureza que a natureza de onde nasce a sua obra e, ainda, quando acentua essa relação como uma afirmação de reflexividade, que deve ser lembrada ao espectador desde um sentir holístico.

Nesta perspectiva, abre-se um retorno a um panteísmo: onde o mimetismo do natural deve ser contemplado como uma aparência necessária que só uma unidade não nomeável pode transgredir.

Como Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy cria e integra formas vitais da natureza, imitando os princípios da natureza nas suas metamorfoses. A morte/vida, a natureza do crescer, do fluir, que inclui um apagar da objetivação das suas obras, abandonando-as no fluxo da natureza. Parece nada ter a ver com a micro-narrativa, ou com a macro narrativa de uma ciber-visualização do mundo em rede... No entanto, a visibilidade que temos das suas obras é possível, sobretudo, graças à fotografia e ao filme: a obra de Andy Goldsworthy constitui-se, também, como arquivo de obras de arte; um arquivo em construção artisticamente recriador sobre a criação *in situ*.⁶⁵

A metamorfose funciona como um mimetismo criativo sobre o fluxo e o movimento de uma ordem natural sintomática: aquela que ele apreende sobre a receptividade e a atenção dada ao natural e à reflexão sobre a sua organização na cultura. Perspectiva-se como uma necessidade pessoal e humana de reencontro

⁶⁵ Cf. Riedelsheimer, Thomas, *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working With Time*, (documentary, 90 min.) Glasgow, 2001.

intersubjectivo com esse fluxo natural. E, enquanto pressupõe um equilíbrio recuperável em função desta naturalidade de percepção rítmica, toma-se potencialmente desintegradora da objectualidade da criação, porque ela comporta uma certa efemeridade, ou o modelo de efemeridade deste mimetismo que continua a fluir na natureza. Mas os seus últimos trabalhos já envolvem a natureza no reestruturar do património humano, num cruzamento com a natureza/educação do homem.

Andy Goldsworthy preocupa-se com a reflexividade do espaço público, com o propósito intencional da criação artística não se perder na velocidade e na multidão da pluralidade de focos de contemplação da arte. A sua obra, como vimos anteriormente, é também uma tentativa de conseguir reenquadrar a potencialidade da criação humana numa viragem crítica e reconstrutiva sobre o que se destrói, o que a contemplação da obra poderá reunir numa edificação de questões e poderá ajuizar-se acerca de uma sustentabilidade de valores em que a natureza é modelo. Pretende que estes exemplos construam uma dinâmica da experiência da ordem da arte, com relação à ordem do natural que, assim, alude a uma espaço-temporalidade a contraponto de um sofisma de ver que nos tornou destrutivos.

Partindo sobre um certo desalento sobre o fechamento do estético, uma qualidade de aceção do mental, como a de uma meditação activa e edificadora da identidade, as suas obras confluem para nos transformar, ou tornar habitantes de outra qualidade espaço-temporal de contemplação performativa. A sua obra enquadra-se numa ordem mais afirmativa sobre uma crença numa meditação comungável e não contingente da diferença entre planos de contemplação do natural e do humano. E o seu percurso parece poder resumir a questão de desdobramento da unidade entre natural e *natureza naturans*, numa ambiguidade especulativa sobre os efeitos possíveis de modulação da mente/corpo, um potencial a desenvolver.

Para Alberto Carneiro há apenas um lado da criação em nome de um coabitar com a natureza: a criação do homem apropriando-se da essência das coisas como naturalmente matérias dignas de um modelo de criação artístico, porque são realizadas desde matérias naturais e da recolha de formas da natureza. No caso de Alberto Carneiro, a espaço/temporalidade é um propósito de modulação efectiva de espectacularidade e de formação educativa do público, que se espelha sobre a obra como participante dessa naturalidade. Aos espaços de exposição acrescenta o problema da demora e de um momento da contemplação dessa reflexividade criativa entre seres. Considerando processos de contemplação das dimensões reais e das formas do natural,

como suficientemente reflexivos dessa mesma essencialidade e purismo, a sua obra é relativa a uma totalidade homem-natureza, sublinhando a intuição humana no valor da recepção, que é manipulada através da escolha desses elementos naturais que conformam a obra.

A Obra de Rui Chafes, também ela construída como um cenário, é, em contraponto a todos os outros, uma construção sobre uma metáfora já realizada pelo filme de Pasolini⁶⁶ que, por sua vez, encena a palavra na literalidade do Evangelho de S. Mateus, num itinerário localizado perto desse pequeno povoado de “os Sassi di Matera”, nessa paisagem com mar ao fundo, incluindo a entrada no interior dessa capela de culto monástico, entre outras casas habitadas. O que permite incluir a obra de Rui Chafes *Sassi Matera, Passagem Pela Porta Estreita*, nesta auscultação de um sentir, é a persuasão da mesma impessoalidade de reduzir o rito à conformidade do espaço que nela se ritualiza num efeito de sombra-obra, ou pela contenção do objecto escultórico; reduzido ao mínimo do que pode ser um estranho sentir, ou da sua reflexão que esboça a metáfora escultórica através da preocupação de encontrar o limiar do seu acto *anti-escultórico*.

A humanização das formas e a sua desenvoltura como híbridas portas de passagem, obscuras alusões ao já habitado e ao que o tempo deixa e pode fazer suspender no tempo, são modelos de um transitar que convida o espectador a entrar num drama consagrado ao espaço como metáfora, conveniente ao que nele já é por si mesmo sagrado. Desta maneira, assumindo um modo onde o espectador se transforma num ser deferente em relação ao lugar de paisagem, à arquitectura construída e escavada sobre o relevo natural.

⁶⁶O filme de Piero Paolo Pasolini *Evangelho Segundo S. Mateus* (de 1964) é catalogado como drama, no entanto podemos dizer que se trata, ainda, de um filme épico (Prémio Especial do Júri no Festival de Veneza 1964) que relata a vida de Jesus, desde o seu nascimento, passando pela pregação de um modelo de vida até à sua crucificação e que foi filmado em Sassi Matera. O Filme foi considerado como um modelo de realização próximo do documentário, não obstante ter sido muito criticado (na altura da sua estreia) pela forma «pouco sagrada», como retratava “um Jesus demasiado humano”, entre outras razões que se apoiariam, também, nos factos do realizador ser ateu, de ser comunista e ser homossexual; apesar de P. P. Pasolini dedicar o filme ao Papa João XXIII, que morrera em 1963. Cinquenta anos depois (em 2014), é de anotar que o filme foi reabilitado em formato digital pela filmoteca do Vaticano e considerado pelo director do jornal do Vaticano «L' Osservatore Romano», Giovanni Maria Vian, como: «o melhor filme já feito sobre a vida de Jesus», aquele que, efetivamente, representa a sua reabilitação. A humanidade febril e primitiva que o realizador mostra no ecrã termina por conceder um novo vigor ao verbo cristão, que aparece neste contexto mais atual, concreto e revolucionário. «O Evangelho Segundo S. Mateus» de Pasolini reabilitado pelo Vaticano, in *sapo/cinema/actualidade*, notícia de 24 de Julho de 2014, <http://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/o-evangelho-segundo-s-mateus-de-pasolini-reabilitado-pelo-vaticano> [acedido a 22-8-2015].

O acto que se encena desde um sentir reservado, ou de passagem através da actualização do sagrado, compreende um sentir que nele se guarda, mas que se actualiza enquanto atravessado como um silêncio: uma memória suspensa entre tempos e o tempo metafórico da espaço-temporalidade, quando nos aproximamos por condição peregrina a um local insigne.

Rui Chafes dá-nos numa terceira perspectiva de continuidade a um platonismo, indexando a operatividade e ambiguidade do polissémico a um certo barbarismo da miscigenação das fontes, reportando a natureza formal e informal da imaginação a uma dimensão sonhadora ou sonâmbula. A sua obra é simultaneamente historicista e propedêutica na actualização do sentido dado à pregnância ultimada dessa memória, como transcendência do realismo e do real ordinário e diurno. Ela requer a analogia do profético, do mítico, do que se depreende desde uma certa singularidade familiar na arte, que ele explica como uma barbárie romântica próxima de Novalis. Por isso a invulgar inexorabilidade do heterogêneo artístico completa a obra de Rui Chafes com a palavra e a ideia de uma poética filosófica.

Neste sentido e partindo dos exemplos que apresentamos anteriormente, o que podíamos designar na obra do escultor Rui Chafes como efeito “bárbaro” tem conotações com esse obscuro neo-romantismo trazido ao sentido de corpóreo e de uma influência da escultura do tardo-gótico. Portanto, também ele não indiferente aos problemas da identidade de uma estética transcendental, mas que, do ponto de vista da relação natureza e dimensão humana, conota a palavra e a imagem numa ordem mítico-simbólica, numa gramatologia combinada de aproximações ao sagrado e à memória de um caminho, tomado de uma religiosidade revelada pelo poder transformador da arte, na experiência de uma vocação humana necessária. Não obstante combinada com a natureza das palavras e as imagens cinéticas que permeiam o corpóreo.

A sua obra aproxima-se, deste modo, do real na sua memória viva, desde uma natureza criativa que necessária e naturalmente continua a edificar revoluções na expressão do sentido de comunhão entre real e a predicação na obscuridade de uma intuição poética. Há nela uma anuência à dúvida e ao esboroamento do lugar da arte, como se de uma gramatologia de todo o conhecimento, a obra e o autor não pudessem ser separados de um discurso metafórico que o origina, seja pelo encontro com uma metafísica que nos obriga a construir sucessivas transformações sobre a identidade de um em si, valorizadas pelo encontro elegíaco da arte, seja pelo próprio poder da palavra, ao correr do logos do espaço silencioso, ao tempo que transforma o fenómeno

em instância de uma consciência sonhadora do ser e não do existente. As suas formas escultóricas consideram-se como concreções que se afastam de um formalismo imposto ao escultórico, desde uma expressão de anti-acção em favor de uma simbiose ao que já se presentifica no local. A materialidade, de certo modo nas suas condições do escultórico palpável é transformada no fluxo reflexo do valor do espaço como dimensão imagética e unitária de viagem e lugar habitado - ao curso de tempo que se renova, se oferece complementarmente pelo estádio de comoção sonâmbula, *como se um ser deambulante*, de sobrepostos valores indiciais, criasse o liame entre origem e a ante-perplexidade do ser em viagem no presente.

Os diálogos, que pressupomos fazerem coexistência entre a forma e o espaço, unem-se nessa nebulosa indexação de tempo: uma viagem de sonhador que está quase a acordar, que vai conferindo um ritmo de estranha suspensão ao corpo flutuante. Há «o corpo sonâmbulo» do espectador, que deste estádio pode intuir um valor sobre o real como sucedâneo de um conflito, que o assume como literalmente distante de uma reflexão acabada. Portanto desejável e possível de atravessar num estádio dramático, como indo em fora-de-si, numa direcção de uma intuição artística humana enriquecedora, aquela que no fluxo do êxtase se interpela.

4 – Discursos Cruzados na Heurística da Espaço-Temporalidade

Numa breve síntese, a questão de contraponto a uma visão das questões da historicidade do estético, sobrepõem-se. Seria quase impossível alimentar uma directriz à obra que não inferisse “aos” neoconceptual, neo-surreal, etc. E etecetera pode sintetizar-se nessa desconstrução da especificidade do escultórico como manifesto duma performatividade apurada pelo virtuosismo conceptual, pela relação de jogo entre repetição e sublimidade permutável, da infinidade repetitiva, mas não tautológica da instalação, da experiência físico-sensível, mas não por isso menos mental e abstracta. Ainda, pelas direcções possíveis para uma narrativa sobre a passagem entre lugares e o retorno à origem da matéria e à inexorabilidade da sua expressão como espaço transitório, alusivo a etapas, a ritmos e acções temporais, talvez não ocasionais mas abrigados na relação entre actos físicos que a atravessam, a construção e desconstrução das naturezas das coisas e os seus aparentes limites, na simplicidade de criar unidades com a arte e o espectador. E o que dela se reedita, na estranheza das metáforas, permuta-se numa ordem que não julga nem propõe a natureza como valor identitário, tão pouco o real *per-si*, mas o que delas pactua no imaginário com a literalidade de existir desde ali e metamorfosear-se numa maior ou menor indexação dos seus referentes.

Na obra do escultor Francisco Tropa a potencialidade à partida do objecto é radicalizar a sua mutação, numa relação que reevoca o tradicional e o contemporâneo, ou a ideia de tempo na erosão da forma a inverter-se em construção artística e permutabilidade *ad-infinita* da sucessão das modulações. Assumindo uma transdisciplinaridade para desenvolver o sincretismo, as novas percepções não são processualmente um ponto de chegada ao choque, designadamente ao que designámos por idiotia e banalidade do choque do real, mas a um excesso: aquele que da realidade da experiencição se constrói como enigma de modo em devir, para uma demorada viagem de contemplação que alude singularmente ao estar siderado pelas luzes e pelas sombras.

No seguimento de uma premissa sobre uma decadência da metafísica e na acepção de um sentir contemporâneo pernioliano, julgamos que os exemplos que brevemente introduzimos recolocam, tanto a desconstrução de um sentir místico e não mais elevado a uma dialéctica do absoluto, quanto as que contornam a impessoalidade do sentir correlata a *uma entidade coisal*, ou coisa que sente, porque menos formal e

menos vitalisticamente se apresenta. Genericamente, é ela o suporte onde se cria o fluxo sobre a condição de repetição do rito, em especial porque a presença do aprender a sentir é como um dado novo. Na realidade, são novos os espaços de abertura metafórica do sentir e estranhas as configurações que acabam por personificar uma obra no contexto de um lugar específico.

Mas também haverá nestes exemplos uma recusa enigmática sobre como a exemplaridade da escultura procura situar o real e o natural, para além do jogo e do simulacro, ou do simulacro como mediado pela cópia e a realidade do modelo. Como refere o curador da exposição sobre a obra de Francisco Tropa: «São imagens simultaneamente estranhas e encantatórias, que reconfiguram e deslocam a percepção para um plano de oscilações entre figuração e abstracção, entre fixidez e movimento, entre cópia e original.»⁶⁷ Podemos dizer que as Imagens de Francisco Tropa são enigmas sobre a transfiguração de planos de imagens, que criam paradoxos entre um sentir profundamente humano e o drama que lhes respeita como questionamento da obra de arte. As formas vão planando desde o espaço real, numa dinâmica de construções que o intersectam. Fazem sentido inventivo, não respeitam em absoluto uma sintonia significativa, mas há, apesar de tudo, uma inteligência artística que deixa ver um resíduo na memória e uma transladação não literalmente absurda entre pequeno/grande, vivo/morto, numa mecânica algo antiga, uma espécie de crónica do espaço de uma Veneza renascentista, que na arte se processa até, e paradoxalmente, numa ideia de um espaço sem tempo, sem nomináveis absolutos.

Considerando as formas da natureza, o problema da sustentabilidade da preservação da natureza, tal como nos diz Alberto Carneiro, - «o teu ser imaginante, reflecte-se num fluxo que ocorre no espaço e no tempo»⁶⁸; em Andy Goldsworthy, como um espaço, um caminho reconstruído para o homem dentro de um espaço natural em oposição a uma instalação que se experimenta como «se queda de árvore sustentasse a metáfora entre o que se preserva da natureza ou o que se anuncia como a insustentabilidade da sua implosão, e do alheamento humano ao acontecimento.»⁶⁹

Tal também pode ser referido como o efeito de uma entrega do estranho ser da arte ao espaço da escultura, ou é assim também, o ser da obra que uma intersecção enigmática realiza em Rui Chafes um percurso: criando entre a preservação de uma memória, mas com uma preocupação, uma primeira norma de estesia: que a sua obra de

⁶⁷ Cf. nota 48, cap. I.

⁶⁸ Cf. nota 55, cap. I.

⁶⁹ Cf. nota 59, cap. I.

arte não esteja em demasia «ali»⁷⁰. Por isso personificada em favor daquele espaço-tempo, onde o autor apura a sua criação considerando o princípio de deferência ao espaço que suporta a obra e o percurso como sacralizado, já esculpido.

4.1 – Personificação e ambiguidade entre exterior e interior do drama

Ao acoplar das diferenças transgressivas entre a literatura, o teatro e o plano de imagem plástico, o sincretismo sensorial é um ponto de partida, um processo comum a todos os autores, que a título de exemplo servem para induzir o discurso do estético contemporâneo ao lugar interactivo dos produtos da arte.

É a noção de trânsito e a de recomposição não tautológica de uma propedêutica que convoca o real e a sua visão de permutabilidade infinita - a processualidade de estimar uma finitude perceptiva e dela requerer uma possibilidade derivativa: isto é criar na divergência de ser contemporâneo e pensar mais enfaticamente sobre a espaço/temporalidade na obra de arte. A dimensão espaço-temporal opera na sobreposição de a-sintonias. Acentua a suspensão do real, cruzando-a na metáfora do seu arquivo, incluindo a aprendizagem de valores a ultrapassar e outros a recalcar. E, tal como de Manet se desdobrou a noção de plano de imagem na de ponto de acção do espectador da imagem, da infinitude perde-se a origem e a deriva espaço-temporal da projecção da metáfora; da finitude da subjectivação perdeu-se uma identidade, ou a proximidade do fenómeno como real presente.

Estádios e paradigmas cinéticos de instalação coreografam e encenam a produção artística em planos divergentes: o passado é mítico, mas o passado que se simboliza é o fragmento de uma totalidade que se une numa tensão sobre a confusão entre um sentido inacabado e a presença da imagem como fluxo: nem a astaticidade pura, nem o surrealismo, mas um tópico que, num outro sentido, como o do fluxo do espaço-tempo, poderá ter a sua identidade. Recolocando a presença de heteronomia entre epifania e construção imagética de modulações que regem esse deslocamento, entre um ser e a sua transformação, a imagem da produção artística procura esboroar a densidade do absoluto. Podemos dizer que um novo absoluto retira dele a imagem como interactividade em dissolução da sua absolutidade. Deste modo, a produção da arte recoloca uma ideia de tempo inquieto e suspenso, uma espécie de entre valor da imagem e a unidade que a dramatiza, porquanto esta é um móbil de estranha relação

⁷⁰ Cf. R.C. p. 112.

entre o ser e o seu modo de pertença a um outro espaço e tempo de futuro. Mas também porque o êxtase é um vector que predica uma imagem.

Por isso as questões do poético actual podem ser resumidas por uma constante sintomatologia a uma ideia de “Lugar”, e de lugar poético, que confere ao mesmo tempo a interioridade do sentir dramático e a exterioridade da sua expressão metafísica. A sua reflexologia confere na ideia de contemplação uma inquietude acerca de uma harmonia por se alocar, ou aponta essa aproximação a um não lugar real de comunhão entre o que se reflecte no público, o que se elege no corporativismo de elites culturais e o que a produção tenta defender na evocação do valor da arte como exercício em trânsito.

O que une drama e poética resume uma certa noção de recuperar um sentido afirmativo do lugar da arte, mas como complexo de iniciação ao ulterior sentido de que o real tenha vindo a ganhar uma densidade de materialismo progressivo, contraditório a uma revelação de um sentido espiritual da vocação humana e da criação poética. Por isso, a ritualidade consigna um modo de participação que, embora operando em fluxo, resulta de uma estagnação de identidade comunicativa sobre o que se projecta, quer como denúncia de uma religiosidade, quer como vocação da arte. Onde a ausência de um poder de identidade é tomada como uma dificuldade, trânsito sem paradigma metafísico, escolhe o real. Para além de uma afirmação de que tudo é arte, ou de que a vida como arte substitui a obra de arte como uma mediação desse mesmo sentido, o drama é condição de um êxtase e o êxtase é a transformação em trânsito, que aprofunda o seu impacto, como refere Perniola:

«A arte apela a uma transformação profunda de quem fala e quem escuta. É evidente que a arte extrema é assim porque aspira a esse resultado: de outra forma, nada a separaria das correntes artísticas dos anos oitenta, das quais pretende distinguir-se com tanto empenho.»⁷¹

Por sua vez, será uma possibilidade de reflexão sobre o que é teatral e personifica uma polissemia do sentir, aquilo que se reaprende como mais próximo à ideia de uma contemplação em acção, cuja função expõe o espectador e alimenta a comunhão com um certo deslocamento do hibridismo das sensações. O que se afirma é uma tensão sobre uma sintonia entre autores quanto ao problema da arte se colocar na dimensão

⁷¹«Ora, è evidente che l'art extrema è tale proprio perche aspira a questo esito; altrimenti nulla la separerebbe dalle correnti artistiche degli anni Ottanta da cui con tanto accanimento vuole distinguersi» Cf. Perniola, Mario, *L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000, p.15.

espácio-temporal que reúne dimensões como a *natureza naturans* e uma quase oposta inutilidade da arte: “uma utilidade inorgânica” da produção humana. Mas o tema troca a incorporação do natural que assume um sentir vectorial de extravasão de um horizonte estético, redimensionado pelo problema da exaltação da espaço-temporalidade na natureza. É ainda uma noção de tempo e espaço como inospitalidade de um sentir a morte/vida do humano, o motivo de uma luta entre sujeição e não projecção subjectiva do drama da finitude humana.

As construções criativas acercam-se de uma função heurística que coloca a personificação entre a infirmação de sentido híbrido sobre uma totalidade do mundo e a dramatização das suas construções. São inquietantes derivações sobre uma meta-instabilidade de infirmações sobre o que se designa como a espaço-temporalidade na representação do poético - acerca do como tal resiste, enquanto valor duradouro de uma contemplação.

Prevalece nos autores um inacabado discurso sobre a representação, o que designa uma divergência sobre o que é a figuração na metáfora da arte e o que os autores compreendem como a sua inexorabilidade de reatar com as figuras, e entre as figuras e as formas, um sentido sincrético de mimetismo de uma realidade, porque esta realidade é aplanada num plano de imanência. É através de um linguajar teatral - ou do acto comungado de uma prospecção sobre o sentido figural das questões que entre si interagem que os artistas nos propõem: contemplemos os produtos artísticos, no meio de uma tensão: do que eles nos legam como resto construtivo haverá que saber incluir a questão do lugar do homem na terra como ser criativo.

4.1.1 – A ritualidade e a atopia das dimensões espaço-temporais

Paradoxalmente, esta interacção descreve um enigma discursivo que designa uma vaga “co-criativa”: uma reacção predicativa contra o espelhamento, a repetição dos modelos da arte, quer como gramáticas e sintaxes sobre a revolução da forma e o recalçamento de uma não forma vital, quer como referências ao recalçamento de um sentir que representou mal sempre a realidade, ou fugiu sobre o que dela se expressou como fragmento e desconstrução. Portanto, a tensão e um certa ideologia new-age vão readmitindo um valor ausente: uma dimensão de espaço-temporalidade que não parece interessar na actualidade como a-significante, nem como fragmento. O que se torna mais sintomático é que essa outra atenção dada ao significado tem um carácter de resiliência; é um efeito reactivo de significar no seio de um valor encriptado; do que

significará viver entre uma intersubjectividade meta-instável e a extensão espaço-temporal que pode deixar mais submerso /imerso o sujeito, ou aniquilá-lo. Finalmente, o ter pontos chave de emersão, para estar em trânsito, de modo que a arte possa prevalecer como duradoura, ou justamente deixar de ser recalcada por uma espécie de repetição como esse “ agora *Situacionista*”, já que este último não parece ter sido útil ao tentar reconduzir a arte a uma tautologia do real numa repetição sem saída.

Por outro lado, a terrível perda de um plano confortável de unidade poética é compensada como contiguidade de uma aproximação ao real e a esse em si, que, de todas as formas, decresce de ser enraizado numa condição harmoniosa entre ritmos vitais e uma dinâmica de participação efectiva, na realização de uma ética construída em nome do amor à verdade e que distingue a projecção da metáfora de uma mera relação solipsista entre o mundo e o artista.

A verdade, sem dúvida tão importante para uma capitulação do sentido ético da humanidade, é que da desterritorialização do real, como modo de relação a uma transcendência, renasce numa inconformidade de focos de perspectiva que não podem contar com o sentido milagroso, ou caricatural de uma metafísica de salvaguarda da *physis*. No entanto, todo o alongamento e trânsito sobre heterotopias produzem qualidades distintas na obra com relação ao fluxo do *reality show* e ao problema de uma sensologia massificada da comunicação em tempo real.

Os rituais e as encenações de arte que fazem sair a arte do espaço urbano para o campo e para os pequenos povoados, medeiam ainda uma subjectividade em transição que não assume o mesmo sentido entre criadores e participantes da comunidade. Nestes últimos, a transição é residualmente um conflito entre uma memória de soberania a que ninguém podia ser indiferente e a desanexação de territórios culturais, aos quais já não serão passíveis de retorno os indígenas. Quando o performativo se incorpora para realizar em tempo real uma certa valência de uma comunidade mais próxima de uma universalidade senciante, a essa comunidade espaço-temporal restam formas desgastadas de sobrevivência. Entre a perspectiva de integrar a criação artística na descoberta da celebração de um ecumenismo perto da natureza, os propósitos interactivos não correspondem verdadeiramente a uma celebração da realidade da comoção poética.

O vazio entre o vital e o homem podem assim ser auscultados na densidade dos sons das vozes e da natureza cujo poder esvaziou os lugares, ou onde soçobra, poderosamente sublime, porque foi abandonada pelo homem. É esta densidade de

conflitos que escapa ao deslocamento da arte. Anuindo ao sentido de como há mais ritualidade do que comoção significativa, a noção de metáfora acarreta uma pretensão hiperbólica sobre a efectividade das percepções, e a capacidade do ser estabelecer uma vigência real através das dimensões contemplativas que se cruzam.

O lugar contemplativo é, pois, apenas uma unidade em transição sobre um sentido que permanece oculto ao tempo presente e mesmo com relação ao passado de que infere. Numa reflexão sobre a praticabilidade de os sintonizar (espaços, tempos, lugares e habitantes) como anuidade perceptível, intuímos desde um sentir corpóreo um certo eufemismo sobre o que dá continuidade a uma reflexão da estética romântica convertida a planos de imagem, e ao pensar como podem eles não nos enganar sobre a sublimidade humana. Anuir a essa correlação é só uma possibilidade que identifica a forma de ritual apresentando-o como metáfora, numa recitação de dois estádios de completude: o espaço onde se apresenta conta uma memória residual que se impõe na história e narrativa do ser, mas o ser repete o gesto numa oportunidade para se transfigurar. Ora, este ser já está em trânsito – é ele mesmo que sobra como reflexo da sua insubstantial territorialização e, por isso, assume aspectos transitivos entre criatura ao estilo documentário e ser imagético. O ritual que se torna trânsito encena essa memória numa reflexologia para desanexação da sua identidade convocando o presente no sentido de vazio que, no seu melhor poder, se extravasa desde a multiplicidade de focos que geram a dispersão do potencial de uma narrativa.

Em certo sentido, há desde a mitificação do espaço como resíduo de edificação de temporalidade, uma sobreposição de efeitos divergentes de significados de unificação ou integração. Mas é pela manifestação de um desencontro espaço-temporal que um valor significativo de integracionismo criativo e identitário decai em favor duma realidade testemunhada como espectáculo de múltiplos sentidos. Contudo, é talvez numa utopia de unificação que, e não de disseminação da relação entre criação e natureza, os planos de imagem de um cénico e espectacular trajecto de experiências se consignam como destino, numa substituição dessa dificuldade cumulativa de intersecções por um valor intuitivo, inerente a uma vocação tão natural ao homem como, em certo sentido, a dominada, ou a que os artistas tentam dominar, através dessa descrença de a intuição ser uma potencialidade para chegar a uma redundância. Deste modo, tendo potencial de uma qualidade, um poder que recolhe algo da história, que sem a poética permaneceria separado de uma verdade em construção.

O enquadramento dos exemplos das obras dos artistas que antes abordámos é complementar a esta visão. Não apenas porque cenário é um termo que todos eles exploram, mas porque cenário é condição desta visão que concede um lugar de destaque à humanidade da criação, numa desenvoltura da experiencição do autor para recriar efeitos acerca do tempo do real e do espaço. Há nesta experiência uma dispersão do sujeito ainda por todos os sujeitos da arte que resumem a recitação de uma propedêutica, mais do que uma empatia metafórica a um caso especial.

4.1.2 – Lugares cenográficos

Pensamos que a sintomatologia que os une é a de um percurso como acção, a performance desvia-se do sentido de choque, do manifesto de uma experiência da comoção do público, como existiu na década de 60. O que este percurso já interioriza é essa noção de uma experiência da arte como provocação de um evento meditativo e menos veloz, mais distante da “immediatez vitalística”. É uma experiência que alarga o domínio pressuposto ao estado de realização do impacto primário de performativo, considerando toda uma permutabilidade de acções, correlativas a viagem e ao viajar entre os limites do artifício da criação.

A conexão ao lugar em que a obra se instala, num plano lato de imagem, é um caminho que é reevocado como obra aberta, mas não fragmentária: a elisão de uma dimensão espaço-temporal de sensações como habitar e fluir são dados por comparação a um grande plano que se deve continuar a seguir-se. Nele, o que se unifica são os processos que nos dão perspectivas de unidades que, apesar das diferenças, comungam entre autores a metáfora em busca do polissémico. Como o processo pode distinguir a questão do lugar da arte, modela-se num primeiro, num segundo e terceiro cenários:

Cenário 1- Uma metamorfose da ideia de lanterna e de uma iluminação siderada que nos convulsiona ao pensamento divergente - recriar como totalidade essa relação entre epifania do natural e a assumida impossibilidade de fazer erosão da criação humana. A reflexão acerca da unidade entre criação e dado de facto, apenas parece redirecionar o tempo para o imaginário. Tudo pode convocar-se como um complemento de simplicidade e alinhamento de fusões de formas, quase tão primitivas como se no jogo de permutabilidades os elementos naturais restassem como efeito anti-estético, como *ready-made*. Um *ready-made* cujo legado evoca um longo sentido impalpável do objecto da criação, um enigma acerca do princípio natural da humanização da criação artística, que comporta a presença de matérias naturais como artifícios da arte, para uma esfera onde a natureza-morta se move numa ironia acerca de arte-vida.

Cenário 2- A simplicidade das formas naturais é a unidade que nos reflecte e unifica a todos, a sequência que nos introduz ao espelho das composições: há uma unidade para um espaço da arte onde a repetição acolhe a questão de uma natureza prímula e convictamente real. A empatia entre o modelo e o espírito de acolhimento do real é o que alude a um universal de onde a natureza apenas vagamente se formula como condição meramente primitiva. Esta natureza é condição de abundância para educar e fazer reflectir sobre uma excelência de um plano educativo e da insurgência da arte para o seu manifesto - o lado afirmativo de um bem-estar trazido pela dominante reflexologia da natureza, contradiz-se na impermanência de quietude do ser humano; na sua permanente inquietude criativa. Mas a natureza do drama pode reiterar a superação do conflito conjugando uma nova harmonia a uma anterior deformação, a resposta metafórica a uma inquietação: chegar à ideia de uma transfiguração acerca do mau uso da natureza e da possibilidade de deixar o espectador sentir a variação reformulada acerca da arte-vida.

Cenário 3- A modelação de uma viagem delineia uma retrospectiva sobre o que resta como pureza e ordenamento pacificado entre o homem e o habitar a paisagem. O espaço e a temporalidade em que a obra o anuncia é uma metáfora onde a inclusão de formas abertas erigem um princípio sonhador figural, afirmativo de um êxtase de completude ao que resta de todos os tempos e da revelação de vida que o sonho nele intersecta. Sequenciar os passos do contemplador é fazê-lo deambular sobre um lugar insigne, que conserva valores cruzados entre narrativa poética, a redenção heróica e a memória icónica e nostalgia arcaica. A ideia de caminho designa como venerável a aproximação a um exemplo de cultura que pode ser continuamente narrada, porque ela virtualiza uma espécie de legado intemporal: um liame entre homem-herói, natureza, beleza e sacrifício.

A experiência padrão da recitação do performativo parece-se hoje com a de um lugar cenográfico, onde o termo cenografia já é condição espaço-temporal para que a recitação não se pense como uma cópia. Na verdade, a pluralidade pode ser pensada como modo labiríntico onde, na profundidade, se perde a noção da reinvenção do ser em deslocamento da repetição multifacetada do ego, da sua aliteração plasticizável. Mas há nela uma ulterior densidade que condiciona a estranheza de ser em si um deslocado sobre o espaço: um nómada. De tal modo que a pluralidade pode ser essa condição de conjugação criativa a uma literalidade do tempo e da espacialidade não mais confortável. E a estranheza do residual do ritual contemplativo é, ao que entendemos, um deslocamento acerca de uma ambivalência da forma-informe, um para além expansivo, provocador de uma anamorfose, como aquela que consiste na estimativa da arte acerca da possibilidade de não projectar o vazio do absoluto num dado de facto - o já sentido que permeia a culpa do homem, porque agora lhe é permitido um novo acesso a uma imagem retrospectiva da historicidade do poético. Assim, nenhuma

relação criativa é revista como encerrada no seu significado de absoluto e nenhuma é reexportável ao presente como acidente puramente ficcional. Mas a arte pode dizer-se em estado crítico de sobrevivência. De acordo com Perniola, isto significa um terceiro estágio de luto sobre uma metafísica:

«A arte não pode nunca dissolver-se na comunicação, porque contém um núcleo incomunicável que está na origem de uma infinidade de interpretações. Sob este aspecto, ela aproxima-se do real com o qual divide a rude e pétrea inconveniência»⁷²

Por outro lado, concordamos que a preocupação dos artistas inclui esta estimativa de uma linguagem polissémica que se organiza como instalação sobre o real e a inclusão de seres e espaços naturais, onde o espectador experiencia o híbrido das sensações. No caso da escultura, é expectável sentir o sincretismo que degenerou da noção de captar a forma pela forma. Deste modo, fazendo fluir o que caminha e entra no espaço por direcções humanas que se tomam como inexoráveis, afirmações do que pode ser a ideia de uma espécie de “inconfiguração” da obra-figurativa ao plano de imagem unidimensional. Se há um percurso em que a não literalidade da imagem se vai deslocando, de intuição em intuição, vamos pressupondo que uma unidade entre o espaço a descobrir se une na ideia de viajar e ir em viagem. Este sentido infinitivo é como um unísono modo, ou um dado complementar e intrínseco ao valor fragmentário de ver a tridimensionalidade do escultórico.

Contudo, ao incentivar a disrupção do que nele se elide, entre sistemas abertos de linguagens combinadas e trajecto de experiências sensoriais, crer ou tentar recriar uma unidade poética, implica compreender quanto a fragmentação não importa mais ao criador. Mas se a ideia de fragmento reporta a um já sentido que se recusa, como se este tivesse alocado um princípio interpretação solipsista de experiência do real, o mito também não terá nem espaço nem tempo para se afirmar, desde a criação autoral. Por isso, e como elegia de uma ausência densa e irreduzível, o que une um significado de arte à ideia de viagem para o real é uma estranha condição de a-subjectividade e um prefixo para discutir a ideia de personificação de uma narrativa aberta.

⁷² « L'art non può mai dissolversi nella comunicazione, perche contiene un nucleo incomunicabile che è la sorgente di un'infinita di interpretazioni. Sotto questo aspetto, essa è affine al reale di cui condivide l'aspra e rocciosa inconvenienza. » Cf. *Idem, ibidem*, p. 15.

II – A BELEZA INQUIETANTE.
PROPEDÊUTICA DA ARTE COMO RESILIÊNCIA VITAL
E TRÂNSITO PARA O REAL

1 – A Beleza e o Drama. O Real como Abismo

Para Mario Perniola a estética da *diferença* inicia-se no século XX como um princípio de revolução acerca de identidade, como ele refere:

«Com efeito, não é certo que a noção de «diferença» possa ser considerada como um verdadeiro conceito análogo ao de «identidade» (em torno do qual se movimenta a lógica de Aristóteles) e ao de «contraditório» (em torno do qual se move a dialéctica de Hegel). Talvez mais do que no horizonte da pura especulação teórica, o seu âmbito (ou, pelo menos, o seu ponto de partida) é efectivamente, o carácter não puro do sentir, das experiências insólitas e perturbadoras, irreduzíveis à identidade, ambivalentes, excessivas, que se encontram entretecidas na existência de tantos homens e mulheres do século XX»¹

No entanto, compreender-se-á que uma perspectiva do belo-sublime kantiano e romântico terá exercido uma influência importante na sensibilidade modernista, em especial pensando como o informe é uma possibilidade residual para a categorização lata da produção artística possibilitando uma gestação em continuum da conformidade negativa da forma até a actualidade, como refere Perniola:

«É certo que algo deste sentir, tão diferente do sentimento kantiano e do *pathos* de Hegel, se vai aconselhar sobretudo em certas estéticas da forma, influenciadas pela problemática do sublime, e em algumas estéticas da acção obrigadas a pensar o conflito»².

Conferindo uma derivação ao sentido da linguagem da arte, a experiência de Kandinsky exemplifica bem o problema da ambivalência entre uma inspiração subjectiva revolucionária e um misticismo neo-romântico. A sua obra invoca o paradoxo da continuidade entre o espiritual da obra e uma acepção “divergente” do sentir e expressar

¹« In effetti, é dubbio che la nozione di «differenza», possa essere considerata come un vero concetto, analogo a quello di «identità » (intorno a cui ruota la logica di Aristotele) e a quello di «contraddizione» intorno a cui ruota la dialettica di Hegel). Forse più che nell’orizzonte della pura speculazione toretica, il suo ambito (o almeno il suo punto di partenza) é proprio quello impuro del sentire, delle esperienze insolite e perturbante, irriducibili all’identità, ambivalente, eccessive di cui è stata intessuta l’esistenza di tanti uomini e donne del Novecento. » Cf., Perniola, Mario, *L’Estetica Contemporanea. Un Panorama Globale*, Bolonha, Il Mulino, 2011, p. 159.

² *Idem, ibidem*, pp. 157-160.

a natureza das coisas: a idealidade transcendente, teórica e afirmativa de uma natureza *supra-sensível* humanístico/artística prevalece passível de enquadrar a natureza divergente do carácter único e extravagante da sua figuração, contextualizada em grandes planos, de certo modo, considerados como ao estilo do abstracionismo lírico³. Se a sua obra representa sistemática e profundamente um caminho entre a deformação da figura até ao seu apagamento,⁴ é porque o autor advogou que a arte devia desligar-se de uma certa banalidade presentativa de visão materialista e que se apropriava da representação da natureza ao modo dos seus contemporâneos impressionistas.⁵ Na verdade, o pintor defende uma perspectiva de espiritualidade relacionando a natureza humana e arte com uma organicidade cósmica, sublinhando como o artista seria o arauto de um saber vanguardista a que a sociedade faria sucessivamente aproximações.⁶ Portanto, enquanto para Kandinsky a necessidade de desvincular-se de uma alusão literal ao naturalismo era essencial para desenvolver uma propedêutica evoluída de representação de um mundo, para os seus colegas de profissão seria crucial evocar a impressão da luz como ciência, como propedêutica da representação do instante, simultaneamente advogando uma aproximação à realidade do mundo, através de uma (igualmente) revolucionária figuração pictórica.

À perspectiva de Kandinsky poderíamos conjugar outros exemplos do problema das vanguardas modernistas, apenas para reforçar como a tensão actual entre expressão *mimese* e a elocução de um sentir estranho à conciliação da forma, não é nova e continua a sublinhar as questões sobre o real/natureza e a mimesis/criação.

Na verdade, o problema de uma *mimesis*, enquanto possibilidade ou compossibilidade, retorna no século XXI como se a importância de uma focalização expansiva do campo da natureza e da documentação do real introduzisse um complexo sistema entre indicadores de mimese e sensações impressivas da natureza, cuja ambivalência entre real e metáfora recria uma propedêutica da plasticidade da forma e

³ “Abstraccionismo Lírico” é um termo copulativo para designar a produção (especialmente em pintura) de uma arte não figurativa que cria uma envolvente de sensações e atmosferas cromáticas. O termo parecia necessário quando surgiu (na altura da 1ª guerra mundial) para definir a ausência de referente, acrescentando à linguagem da arte pela arte e a outras vertentes da abstracção mais racionais (como na obra de Mondrian, no construtivismo russo), um modo de envolver a intuição e o inconsciente, criar uma proximidade à música, mas não será suficiente para definir uma tipologia da pintura, de modo que a título de exemplo as obras de Wassily Kandinsky, de Mark Rothko, de Barnett Newman, de Robert Motherwell, William Bazotes, David Hare, de Cy Twombly de Michael Biberstein, Fernando Lanhas, poderão enquadrar-se ao termo somente por defeito, entre outros autores.

⁴ Cf. Kandinsky, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, D. Quixote, 1991, p. 23.

⁵ *Idem, ibidem*, pp. 22-3.

⁶ *Idem, ibidem*, pp. 29-32.

abrem uma polissemia sensitiva que continua, de algum modo, a remeter para uma relação entre forma e informe.

Porque a estética de Kant libertou a produção da arte de uma exigência de mimetismo realista, considerando a imaginação produtora das faculdades do homem na realização de uma ideia estética, a extrapolação da subjectividade reflexiva da *bela-forma* foi tomando, na produção artística, um crescendo de autonomia e liberdade, criando disformidades, expansões e deslocamentos que subsumem a experiência da vanguarda modernista e a crise do Modernismo.

O que podemos ver, no campo de estudos que temos vindo a considerar importante para caracterizar a atualidade, é um desdobramento da imagem e como este desdobramento se revela num horizonte estético contemporâneo: a ficção da arte, quer nas suas variações topológicas acerca de natureza interior quer de natureza exterior, encontra de novo um plano de imagem onde a vida se expressa como conflito entre apuramento vital e a reificação.

Subjacentemente, o que é um dado de facto é a aculturação da forma ou do informe na imagem, o apagamento da narrativa ou o re-acordar da ficção desconstrutiva para uma criação nova de carácter narrativo, - modulações latentes que tomam por inerência uma história da propedêutica artística, que reflecte sobre o passado recente das linguagens da arte, considerando aspectos ilusórios sobre a aproximação das gerações anteriores, mas também aspectos superiores para desenvolver e apurar uma reiteração de arte como redução imagética de uma realidade. Contudo, desde o ponto de vista da reflexão filosófica de Perniola, *o sentir e o carácter não puro das sensações, o excesso a que a arte se dedica a dar expressão*⁷, permitem-nos, num paralelismo ao nosso campo de estudo, confrontar o sentido mais abissal da natureza humana e, por outro, como estará em jogo uma anamorfose da metáfora relativa ao transitar da imagem na arte do Séc. XX para a actualidade: o real é interpelado pela arte, num desdobramento da imagem como *simulacro*, enquanto um culto novo que dá primazia da natureza reevoca um desdobramento da origem da imagem como “culturismo” de uma *mimesis*. Não obstante, a participação nesta *emergente diferenciação de excesso*, a nova vaga mimética da natureza está a ser reenquadrada na história da arte como uma pulsão criativa, seguindo

⁷ Cf. nota 1, Cap. II.

um purismo que, em nosso entender, dificilmente pode ser medido como grau e valor de maior aproximação à realidade/naturalidade da produção artística actual.

Enquanto as elocuções da arte dramaticamente continuam o seu confronto com o abismo que a realidade envolve, é como se na produção artística as sequências de imagens, tomadas de uma mundivisão, cruzassem derivações à vida na sua grandeza abissal. Hipoteticamente, no *continuum* que a beleza e a inquietude criadora da produção artística processam, devemos considerar o sentido de *mimesis* como um deslocamento e um desdobrar de alusões a uma harmonia “bela natural para além do feio” e a um “trágico para além de um sublime”.

Portanto, numa inquietante oscilação, a contemporaneidade no seu tempo procura reaprender propedêuticas acerca de como uma organicidade, tomada desde um plano de grandeza imensa ou da natureza de fragmentos de vida que importam para interpelar o como caracterizar o sempre protelado sentido a dar à *diferenciação* do sentir que opera na concretude de uma imagem, como se transitássemos de uma perspectiva da arte, enquanto modelação de um sentir excessivo, para o que é a maneira e modo de advir de tomar consciência desse sentir excessivo a transitar do passado para o presente. Neste caso, considerando de novo o papel do inconsciente do indivíduo e o do inconsciente colectivo, em proximidade a-crítica ou crítica da criação poética, perante o paradoxal desdobramento do real em imagem poética.

1.2 – Mimesis, simulacro e a imagem-humana

Compreendendo um confronto complexo que continua uma crise de identidade subjectiva, que desde o modernismo subsiste como uma polaridade não passível de uma síntese entre cōnscio e inconsciente do ser humano e estética e filosofia da arte, o problema da representabilidade responde num fluxo acerca de inferências que o mimetismo pode comportar para a desconstrução de um humanismo focal e antropomorfizado da natureza: o advento das vanguardas modernistas não é um dado de facto sobre a ruptura com a busca incessante de uma modelo para arte. Sobretudo, porque da imagem e da sua natureza especular, o simulacro constitui uma mola de força para o drama actual da arte e da estética - aceitar a própria ideia de que tudo é um simulacro, ou tentar recriar o novo sentir de um outro modo de ser espelho do mundo, vão abrindo um encadeamento de significados para que, através da plasticidade, a arte continue a

presentificar-se como vivência interpretativa do mundo. Tal poderá querer dizer que a produção artística actualmente se ocupa de ir modulando as suas deslocações e anamorfoses com uma queda da metafísica e uma decadência assumida da iconicidade. E, atendendo a esta preocupação, é como se a natureza devesse ser, primeiro que tudo, devolvida a uma experiência de realidade menos expressiva, neste caso considerando a afectação de algo que nos é exterior, ou pelo menos organizando a relação entre a interioridade da criação plástica e a súmula de uma exterioridade como percepção a haver, ainda, de uma naturalidade do estético comungável ao sentir polissémico e estranho a uma relação entre espécies.

Poderíamos dizer que o abissal e a estranheza de um sentir conjugam, na contemporaneidade da arte, a ênfase do real como abismo, ao mesmo tempo que o real parece poder ser evocado por um interesse menos egocêntrico, não obstante reflexo de uma percepção humana da ambivalência entre real/natural. A nosso ver, a questão da impressão não pode ser literal, pois em certo caso ficaria reduzida ao fluxo da documentação extensiva e de um não lugar para a arte, tomando como suficiente o que a natureza em si-mesma nos pode dar como estesia, ou designaria um revivalismo do Naturalismo, do Impressionismo e da *Land Art*, sobretudo. Contudo, a *Imagem-sensação* ou a ideia de *simulacro* remetem, paradoxalmente, para uma reformulação do conceito questionador de *mimesis*, algo panteísta, inquisidor do papel participativo da arte na actualidade, soerguendo, também, o problema da relação entre imagem, criador e conteúdo. Por outro lado, o sentido criativo da arte que temos vindo a seguir, descreve um certo desinteresse, uma decadência sobre a ênfase dada à disformidade enquanto reflexo de uma dada perspectiva criada pelo encontro com o inconsciente do homem do século XX.

De modo que o termo *mimesis* se poderá recolocar num espaço reaberto de discussão, tal como Lacoue-Labarthe discute a possibilidade de uma «mimetologia generalizada» a que evoca o homem como o ser cultural *desnaturado* e que *imita* os seus não congéneres, crescendo no seio da sua cultura, *suis generis* de *teatro* e solidão criativa:

«A Mimesis teatral, dito de outro modo, dá o modelo da mimesis geral. A Arte enquanto se substitui à natureza, e enquanto toma o seu lugar. [...] produz sempre um teatro, uma representação. O que significa mais uma apresentação, ou a apresentação de outra coisa, que ainda não estava lá, dada no presente. De onde se

compreende o papel privilegiado que Aristóteles dava ao teatro e o papel exorbitante que Diderot dá ao ator, o grande comediante»⁸

Este modo de anotar o *teatro primitivo* compreende a qualidade humana que o ser metafórico desenvolve em alternativa a uma falha de perfeição do instinto natural, à semelhança de Aristóteles, que o distingue como *o mais imitativo do entre os seres viventes*⁹, sem bem que Lacoue-Labarthe sublinhará, por um lado, a ideia de um sujeito que advém imitador como ser desnaturado (a que lhe falta uma qualidade natural que observa na natureza e como através dela se lhe compara como ser de natureza degenerada), por outro como um sujeito não pode imitar tudo nem personificar todas as máscaras (que corresponderia à crítica platónica da imitação do “mau actor” pois que não pode tudo imitar, porque se dissolve na multiplicidade das personagens¹⁰) como um sujeito «ausente de si-mesmo, privado de si»:

«Para imitar tudo, tudo (re)apresentar ou (re)produzir, no sentido mais forte – é preciso não ser nada em-si-mesmo, não ter nada que se aproprie, "O paradoxo anuncia um direito de impropriedade que é a lei da mimeses: apenas o homem sem qualidades", sem-sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si (privado de si) é ao mesmo tempo capaz de apresentar ou produzir em geral: Platão sabia muito bem ": o imitador é o pior narrador, porque não é ninguém, máscara pura e como tal, irreparável, impossível de se fixar numa função que lhe seja apropriada, e que encontre o seu lugar na justa distribuição dos papéis.»¹¹

A noção de corpo humano e a de corpo-de-actor reiteram, na perspectiva de Bragança de Miranda, *como a cisão da imagem e a natureza do ser meta-físico operam como as imagens do início*¹². Deste modo, importa sublinhar como o sujeito é miticamente

Cf. «La mimésis théâtrale, autrement dit, donne le modèle de la mimésis générale. L'art, en tant qu'il se substitue à la nature, en tant qu'il la remplace [...], produit toujours un théâtre, une représentation. Ce qui veut dire une autre présentation, ou la présentation d'autre chose, qui n'était pas encore là, donnée ou présente. D'où, cela se comprend de soi, le rôle privilégié qu'Aristote accordait au théâtre, et le rôle exorbitant que Diderot accorde au comédien, au grand comédien.»⁸ Lacoue-Labarthe, Philippe, *L'imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986, p. 25.

⁹ Aristóteles, *Poética*, IV, 1448b 4

¹⁰ Platão, *República*, X, 596c-e.

¹¹ «Pour tout imiter, tout (re)présenter ou toute (re)produire, ou sans le plus for – il faut n'être rien par soi-même, n'avoir rien en propre. Le paradoxe énonce une loi d'impropriété qui est la loi même de la mimésis: seul "l'homme sans qualités", le sujet sans sujet (absent à lui-même, distrait de lui-même, privé de soi) est à même de présenter ou de produire en général: Platon le savait très bien: le miméticien est le pire des engeances, parce qu'il n'est personne, pur masque e comme tel inassignable, irréparable, impossible à fixer dans une fonction qui lui soit propre et qui trouve sa place dans la juste répartition des tâches» Lacoue-Labarthe, Philippe, *L'imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986, p. 27.

¹² Cf. Miranda Bragança de, José A. “As Imagens no Início”, in *Lumina- Facom/UFJF*, nº1, 2001, in, <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R6-Bragan%C3%A7a-HP.pdf>, p. 8.

estruturado numa relação entre a imagem e a ideia ou a reflexo que a representação reencaminha incessantemente para a imagem que os autores não julgam do ponto de vista de uma verdade platónica.

Uma perspectiva de *mimesis* é possível, mas é preciso sublinhar o sentido que se revela desde esta perspectiva lacoue-labartheana para a contemporaneidade: a uma mitopoética far-se-á corresponder uma dada natureza humana em si mesma. Esta, porventura, não tem uma confinalidade orgânica. É o desequilíbrio que a origina, mas ele pressupõe a dificuldade de enunciar uma estética global baseada numa harmonia de todos os seres. Como se houvesse que reinscrever uma transcendência da imagem do real numa fenomenologia da imanência, porque a perspectiva de uma espaço-temporalidade, vivida desde a relação a outro, não se articula num plano de homogeneização do real. Poderíamos dizer que este real é o que retoma o mito da saída da caverna platónica do homem, todavia prestando atenção ao problema endémico da condição humana como espécie a cuja exterioridade do mundo não se pode aceder, ainda que fique subentendido a sua importância e os modos como esta pode evocar perspectivas de uma ligação do homem com o que o transcende. Ou aquele que em Lacoue-Labarthe se evoca através da elocução poética como *o ser do enunciado ao Outro*.¹³

1.2.1 – O excesso e a cisão da imagem. A imagem-humanizada e a incorporação de “uma meta-física”

Ao contrário do que ocorre em Platão, o supra-sensível e o sensível estão definitivamente ligados em Kant, porque a razão não pode apreender-se fora do tempo. Já que comporta a condição possível do sujeito kantiano de liberdade, e, simultaneamente, o sujeito que realiza a experiência empírica que é condicionada pelo *a priori* das categorias de espaço e tempo¹⁴. Em Kant o livre exercício da faculdade de julgar define-se mediante o juízo teleológico reflexionante que interpreta a natureza como relativa à realização dos fins supremos da razão humana no mundo sensível.¹⁵ Ou, é mediante o juízo estético reflexionante do sublime que Kant relaciona a razão com um substrato supra-sensível moral que determina no sujeito estético a experiência do seu prazer negativo - passando por uma infirmitade esquemática entre a imaginação e o entendimento, para recorrer, num segundo momento, à faculdade da razão que assume o

¹³ Cf. Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc, *Scène*, (suivi de) *Dialogue sur le Dialogue*, Paris, Christian Bourgois, 2013, pp. 18-22.

¹⁴ Cf. Kant, Emmanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM, 1994, Introdução, LVI e § 23.

¹⁵ *Idem, ibidem*, “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos.”

juízo reflexionante do sublime. como juízo estético.¹⁶ Deste modo, a faculdade da imaginação e da razão produzem mediante um conflito, uma conformidade a fins subjetiva das faculdades do ânimo; i.e.: um sentimento do ser humano que reconhece que possui em si a faculdade da razão para a avaliação da grandeza e potência, tanto *no sublime matemático quanto no sublime dinâmico*¹⁷. Contudo, o supra-sensível manterá algo com relação ao tempo porque o sujeito recorre à razão, mediando uma relação estético-moral com um mundo supra-sensível, perante a incapacidade da imaginação para formar uma síntese com o entendimento (como acontece na harmonia do belo).¹⁸

Por sua vez, Villacañas Berlanga, a respeito de Kant, refere o sentido evasivo acerca do ser animal humano, quando Kant escreve o pequeno texto *Começo Verosímil da História Humana*¹⁹: - «É curioso que Kant tenha desejado limitar neste pequeno texto a invasão do argumento evolutivo. Ele evade a questão de como é possível o ser humano como animal.»²⁰

Do ponto de vista da produção artística actual, tudo o que poderá ser um revivalismo de “ismos” ligados à representação da natureza é uma modulação acerca de um campo de forças que mede a sua especularidade entre a exterioridade e a interioridade do sentir. Designadamente reflectindo como a possibilidade da beleza coexiste com qualquer excesso e não é de entre as formas significantes aquela que retorna à nostálgica acepção de uma transcendência divina fixada na impressão da natureza. Entre outras razões, porque não será apenas a nostalgia do divino o que nos liga à natureza, mas sempre uma tensão que recria o sentido humano numa origem que firma e reafirma as imagens, tal como diz Bragança de Miranda, no que se «cinde em Imagem», num contínuo de tensões em que *as imagens são a estranheza, o bizarro, o começo do humano*.²¹

De modo que a tensão no trânsito de uma alma para o corpo do sujeito é, todavia, uma expansão da mesma experiência enigmática de sentir como veicular o corpo na linguagem, encadear-se no *imitativo* por conflito numa dramática tensão que continua a

¹⁶ *Idem, ibidem*, § 24, § 25.

¹⁷ *Idem, ibidem*, Introdução, LVI, § 23.

¹⁸ *Idem, ibidem*, § 29, 117, 120.

¹⁹ “Muthmalicher Anfang der Menschengeschichte” in *Kant's Werke*, vol. VIII, Königlich Preuischen Akademie der Wissenschaften (no original).

²⁰ «Es curioso que Kant haya deseado limitar en este pequeño texto la invasión del argumento evolutivo. Él evade la cuestión de cómo es posible el ser humano como animal.» Cf. Villacañas Berlanga, José Luís, “Blumenberg leitor de Kant”, in *Kant: Posteridade e Actualidade*, Santos, Leonel Ribeiro dos, (coord. de Lisboa, CFUL, 2007, pp. 35-36.

²¹ Cf. Miranda Bragança de, José A. “As Imagens no Início”, in *Lumina-Facom/UFJF*, nº1, 2001, in <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R6-Bragan%C3%A7a-HP.pdf>, p. 11.

reflectir sobre o sentido a dar a uma degenerativa unidade entre a natureza humana e o fluxo de *imitatio naturans*. Por isso continua Villacañas Berlanga:

«Seja como for, Kant falou em *Começo verosímil da história humana* da mimesis, como o mecanismo que rompe o fechamento da estrutura intuitiva do ser humano e gera novas relações entre pulsões e objectos. Na crítica do Juízo, falou de catástrofes. Ambas teses podem ser postas em relação. Uma catástrofe afasta o homem para fora do ambiente em que os seus vínculos entre impulsos e objectos eram estáveis. Este vazio catastrófico leva-o a imitar as relações dos objectos com outros animais. Assim aconteceu uma abertura entre pulsões e desejos, sentimentos e objectos, o que produziu, talvez aumentada pelo mesmo prazer da mimesis, uma mimesis indisciplinada, luxuosa, caprichosa, histérica, entregue a cadeias de associação ocasionais, instáveis, circunstanciais.»²²

Esta originalidade da cisão da imagem é a mesma que Hans Blumenberg vai referenciando como uma ordem de *metaforologia* que nos caracteriza, como se, e de todos os modos, o fluir do materialismo e da fenomenologização da coisa (enquanto espaço temporalmente excessiva) acordassem o homem, uma outra e mais uma vez, para o problema *da origem, da caverna e das saídas da caverna*:

«A crua insaciabilidade dessa necessidade de ninho alcança as expectativas em ciência e política, na teoria e no seu caudilho, e em laços e alianças de todo o género. Por isso a caverna converte-se no requisito do romanticismo, e o seu sistema de metáforas reaparece nas do encobrimento na linguagem, ainda que o critério teórico as especifique neste caso como “encantamento.»²³

Pensar a origem deste encantamento é, sublinarmente, um modo de acentuar a sua enigmática impossibilidade de experiência, que num processo humanizado se abre como uma metafísica condicional da actualidade. Partindo da suspensão de certezas acerca de uma maneira de estar que invoca memórias subjectivas (tais como as que Kandinsky e os

²² «Sea como sea, Kant habló en *Comienzo verosímil de la historia humana* de la mimesis como el mecanismo que rompe el cierre de la estructura intuitiva del ser humano y genera nuevas relaciones entre pulsiones y objetos. En la *Crítica del Juicio*, habló de catástrofes. Ambas tesis pueden ser puestas en relación. Una catástrofe desplaza al hombre fuera del ambiente en que sus vínculos entre impulsos y objetos eran estables. Este vacío catastrófico le lleva a imitar las relaciones con los objetos de los demás animales. Así se produjo una abertura entre pulsiones, deseos, sentimientos y objetos, lo que produjo una inadaptación quizás aumentada por el mismo placer de la mimesis, por una mimesis indisciplinada, lujosa, caprichosa, histérica, entregada a cadenas asociativas ocasionales, inestables, circunstanciales.» Cf. Villacañas Berlanga, José Luís, “Blumenberg leitor de Kant”, in *Kant: Posteridade e Actualidade*, Santos, (coord. de) Leonel Ribeiro dos, Lisboa, CFUL, p. 36.

²³ «La cruda insaciabilidad de esa necesidad de nido alcanza a las expectativas en ciencia y política, en la teoría y el “caudillaje”, y a lazos y alianzas de todo género. Por eso la caverna se convierte en requisito del romanticismo, y su sistema de metáforas reaparece en las del “encubrimiento” en el lenguaje, aunque el criterio teórico las especifique en este caso como “encantamiento”.» Cf. Blumenberg, Hans, *Salidas de Caverna*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004, p. 56.

seus contemporâneos trouxeram), a beleza reordena-se entre planos ambíguos de uma espiritualização da cosmicidade natural, da dimensão a descobrir pelos sentidos humanos. Todavia, do ponto de vista filosófico, não é claramente uma possibilidade de um logos, nem a defesa da transcendência da ideia, mas será, ainda, uma possibilidade coerente com essa necessidade enigmática de continuar o processo que se faz alimentar de uma cisão da imagem na imagem actual, como condição de impasse e de fluxo operativo. Portanto, desde uma onipotência que se absolutiza como o real e a sua desmultiplicação em imagem-da imagem, a luta entre a opacidade do real, como, aliás, também Foucault analisa, continua a criar a sua heterogeneidade como resistência imagética:

«resiste na sua heterogeneidade, colocando-nos face a um conjunto de relações irreduzíveis umas às outras, onde não haverá sobreposição absoluta, nem homogeneidade nem vazio.»²⁴

Neste sentido, a inclusão de uma nova espécie de modelação mimética do real funciona para a arte em ambiguidade com a sua transcendência documental e conflui com a reflexividade do ritual poético. A emergência de um fluxo que remete para suspensão do poético como princípio de reduto de um caminho, implica, quanto a nós, caminhar para a beleza, já que o ritual poético opera, como temos vindo a afirmar, numa perspectiva de fluxo em acto de performance: no tempo e no espaço, que, aparentemente, se reafirmam na arte como condições de sentir o real.

Se sublinharmos que neste contexto a natureza é o espaço privilegiado para o cenário da arte estabelecer uma conexão entre valor e agenciamento de uma educação estética e ambiental, conferimos ao drama de aproximação à realidade da natureza um constructo de experiências em que a performance se efectuará, por um lado, como um tópico de representação de forças, (alocação em espaços pontuais para elencar perspectivas do real), por outro como uma modelação que procura na metáfora o médium de redimensionar um valor artístico, desde um contexto vago e abissal. Se na dimensão metafísica cabia um campo de possibilidades infinitas para a expressão da relação entre a natureza e a transcendência da criação humana, a dimensão de um plano de imanência propõe-se desde um vasto complexo campo de infinitas possibilidades. Mas a imagem é, assim, sempre um sintoma que recria um acto perplexo acerca de uma origem do real, ou o que dele se infere especularmente «como a estranha origem do humano como *zonn politikon* e

²⁴ Cf. Foucault, Michel, *Dits et Écrits 1954-1988*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 752 -762.

enigmático», que subsiste, particularmente como o significante arcaico de um processo que advém *desse ser em si mesmo e algo mais*».²⁵

A imanência assume-se como uma espécie de nova unidade, cindindo a imagem do espiritual da arte, que, não obstante, se reinventa na pluralidade dos modos de uma era que continua a alimentar o desejo de fusão com o imago, neste caso, das coisas, mas como coisas de uma *physis* por reflexo *de um algo mais* do ser corpóreo.

1.3 – Fluxo do ritual e planos de aculturação. Interior/exterior, abstracto, vazio e abissal

Retornando a Rui Chafes, lembramos que a pregnancy «de uma crueza da luz»²⁶, parece vir evocar uma certa origem da imagem e da sua irredutibilidade ao vazio, que o escultor atribui aos povos do sul. Mas, se o que distingue uma herança ocidental que encadeia o real com o caos como origem, é perspectivado por imagens contrastantes, reflectido como a plenitude de onde se ordena por voracidade uma grandeza arcaica, é também a natureza da criatividade humana, ou da sua própria enteléquia de sobrevivência como contínuo criativo do humano. Para Rui Chafes, tal como para Bragança de Miranda, é inevitável aceitar a ambivalência do real como aquilo que permite *cindir em imagem* a imagem, à luz de uma condição humana de que somos herdeiros, inclusivamente, a que torna a deslocação do primado da luz/sombras para um sincretismo do sentir com outros sentidos. Mas, ainda, modelando cinematicamente o que disforma e transvia a óptica da luz numa propedêutica do poético por um caminho onde resiste algo sobre a mitificação de um começo da relação entre tempo, história, espaço sagrado e a adaptação cultural do homem a um lugar icónico.

Em sentido diferente, podemos acrescentar que é este acto de inquietude criativa que se torna desejo e ética de uma natureza humana a aquietar e sobre a qual a natureza, paradoxalmente, para alguns pode ser um modelo de quietude. De facto, numa visão oriental, budista, taoista e sufista, o desejo de criar da arte pode ser um acto questionável, na medida em que a imagem cinde, e uma hipotética visão de criação estática seria, por sinal oposto, um apaziguar desta cisão e uma inversão para uma atitude contemplativa em

²⁵ Cf. Miranda Bragança de, José A. “As Imagens no Início”, in *Lumina- Facom/UFJF*, nº1, 2001, (sublinhado nosso) in, <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R6-Bragan%C3%A7a-HP.pdf>. p. 12.

²⁶ Cf. “Epígrafe”, p. 13.

si mesma; uma unidade na não dualidade que situa a arte entre o paradoxo de uma via despertadora da consciência: como refere Jerry Katz²⁷:

«Na minha própria exploração descobri que a minha identidade como artista tornou-se muito limitadora para a expansão do universo criativo que estava a descobrir. Limitando o meu foco apenas à criação de arte, inadvertidamente encontrei a baía de uma ligação consciente do potencial da arte. Sobretudo, expectante acerca de como a criação se ilumina efectivamente, mesmo nos aspectos mais mundanos das nossas actividades. Se considerarmos todos os aspectos desconhecidos de nossas vidas, com igual atenção, algo pode surpreender-nos e vir a ser o começo inesperado de um novo encontro mágico.»²⁸

Todavia, o dado de facto conflui com uma cinética que só pode constituir-se como maior grandeza se a produção da arte reconsiderar a sucessão de planos de aproximação, considerando a questão de como fazer caminho face a uma vaga panorâmica da natureza abissal: encontrar a eloquência de uma essência que medita o fragmento? Ou a relação que se estende no entre dois de uma pregnância do todo e a criação de uma anuência humana à sua representabilidade simbólica? Neste sentido da questão, uma imanência pula, ou transita a sua tensão até ao fenómeno, como se o espelho e a especularidade dessem corporização, matéria e existência à própria cisão de uma *metaphysis* a uma imanência em *physis*, cuja unidade de imagens é ainda acto *continuum* de uma especulação simbólica?

1.3.1 – O poder simbólico e a abstracção do real

O evento que cinde a sua natureza abissal não é conectável com uma cópia, ou com um problema de mimetismo do simplesmente representável, mas antes com uma tentativa de modelação que espera tomar grandeza e eloquência partindo de uma consciência sobre uma escuta interna, uma visão que transita em busca de provocar ou anotar a sensibilidade ao real como sincrética e cinemática. A noção de grandeza e potência negativas (que Kant deixa à liberdade da imaginação produtora) evolui na produção artística como manifesto

²⁷O canadiano Jerry Katz que é, actualmente, professor e autor de vários artigos e livros sobre filosofia oriental, deixou de fazer arte em 1979, destruindo todas as suas obras (resta um filme). Cf. Katz, Jerry, *One. Essential Writings in Nonduality*, Boulder, Sentient Publications, 2007, pp. 144-156.

²⁸ «In my own exploration, I found that my very identity as an artist became too limiting for the expanding, creative universe I was discovering. By limiting my focus only to the creation of art, I inadvertently held at bay art's potential conscious link to everything. Hovering expectantly while doing the most mundane of activities, might just as effectively illumine creation. If we hold all aspects of our lives in unknowing, with equal attention, something may surprise us and become the unexpected entrance into a magical new encounter» *Idem, ibidem*, pp. 150.

de um contraditório para uma dialéctica de vários conceitos estético- filosóficos de teor idealista, ético e estético, como nos explica Leonel Ribeiro dos Santos:

«[...] Kant propusera-se «introduzir em filosofia o conceito de grandezas negativas, abrindo assim o espaço para uma concepção dialéctica de muitos conceitos de uso relevante em filosofia, seja no plano teórico, no plano ético ou no plano estético. Tais conceitos não admitem apenas o seu contrário (como mera negação), mas também o seu contraditório, como posição de um contra-pólo efectivamente negativo. Assim, o mal não é apenas a ausência do bem; a versão é considerada como um desejo negativo, o ódio como um amor negativo, a repulsa como uma atracção negativa e a fealdade como uma beleza negativa. Torna-se assim possível encarar dialeticamente os conceitos contrapostos na sua real contradição, e, simultaneamente, na sua conexão e é isso que o pensamento dialéctico pós-kantiano vai desenvolver.»²⁹

Podemos dizer que é nesta ambivalência que reside um eixo de extensão das questões em fluxo na fenomenologia actual; ao problema da relação entre o poder simbólico, a imaginação e o real, reordena-se uma certa sombra da morte da arte, como inútil veículo de sustentabilidade de valores paradigmáticos de uma crise real e catastrófica. Paradoxalmente, estes valores actuais são um ponto de reflexão para melhor compreender o desenvolvimento da revolução subjectiva da idade moderna, que na actualidade continua a propagar uma cosmicidade homem/espírito/liberdade poética em sentido divergente: o real e a perspectiva de uma linguagem construída como imanente a um todo não é um dado a alimentar a singularidade da arte, mas será sempre importante recordar o quanto não se lhe pode aceder, de modo que implica voltar a reflectir sobre o papel do inconsciente, da psicanálise e o que se desenvolveu como conceito de inconsciente a partir do séc. XX³⁰. Por isso, como se necessitássemos de fazer um ponto da situação, o progresso ou a esperança de um encontro residem no entendimento da relação entre real e alteridade da obra de arte, que se evoca como uma construção paralela para intuir e conferir sentido a uma realidade. Esta sua pretensão abre-se ao “como se” da ficção poética e ao como a composição em arte recria deslocações e deformações, sem nome, ou ainda tidas como neutras. E, neste sentido, a analogia continua a ser uma possibilidade de nivelamento de processos intemporais que apontam a materialidade e a

²⁹ Santos, Leonel Ribeiro dos, “Karl Rosenkranz e a confirmação do Feio como categoria estética”, in *O Feio para Além do Belo*, (coord. de) Correia, Carlos João *et al*, Lisboa, CFUL, 2011, p. 97.

³⁰ «A psicanálise não nasceu num momento qualquer da história. Ela nasceu correlativamente a um passo decisivo, a um certo progresso do discurso da ciência» [«La psychanalyse n'est pas venue à n'importe quel moment historique, elle est venue corrélativement à un pas capital, à une certaine avancée du discours de la science...»] Lacan, Jacques, *Le Triomphe de la Religion, précédé de Discours aux Catholiques*, Paris, Seuil, 2005, p. 80-81.

concreção. Como refere J. L. Villacañas Berlanga, uma abertura à *mimesis* é sempre um modo de alocar um início verosímil da história humana que, em simultâneo, recorda a sua liberdade selvagem como uma experiência angustiada e se projecta ao abismo esperando e protelando um sentido de sobrevivência, enquanto vive um estágio de tensão sonâmbula em face da realidade. Ou nas palavras do autor:

«O Homem do início deixa de ser um animal encerrado, o que devemos pressupor para entende a nossa praxis, é um animal aberto, inverosímil, improvável, inquieto, angustiado, com uma intencionalidade de consciência extremamente aguda, mas insegura e desordenada. É o homem insone, com a hiperestesia desordenada, sonâmbula, própria de um aparato perceptor que acumula e amontoa impressões, sem estabilizar, onde a própria agitação interna é demasiado forte para se gerar como um meio neutro onde a atenção só aponte até ao externo.»³¹

Se quisermos tomar esta constatação *a posteriori* como um saber estético, mesmo com a delicadeza possível, apenas podemos dizer que um dos valores da concreção artística se anima em diferendo com a sua contingência: politicamente a estravagância devolve a tensão a aspectos de responsabilidade de defesa de causas, acentua o poder da arte como o mais intempestivo manifesto da revolta do homem contra um saber instituído, que implica, ainda, a prevalência do inconsciente humano como constituinte do processo de abertura ao outro. Sendo esse outro um falso reflexo analógico que consigna a alteridade co-participativa da arte a uma sustentabilidade do saber responsável, é vaga e diletantemente que aspectos simpáticos do inconsciente prometam acordar o ser que se reflexa desde o outro ao bem-estar, sem despertar demónios.

Ainda que simultaneamente algo como um fluxo sintagmático da propedêutica siga um curso em disrupção desta naturalidade de comunhão de espécie, as suas variações respondem como reptos ao problema nuclear de uma inquietude sobre a unidade da obra de arte.

A demora em contraponto à velocidade da comunicação, numa cadência processual de variações, entre o que é a possibilidade de criar um fenómeno desde uma concreção e a sua demorada viragem, constitui sempre uma propedêutica sobre o aprofundadamente do que já foi ultimado como experienciação da democratização do gosto e do desgosto.

³¹«El Hombre del inicio, el que deja de ser un animal cerrado, el que debemos suponer para entender nuestra praxis, es un animal abierto, inverosímil, improbable, inquieto, angustiado, con una intencionalidad de conciencia extremadamente aguda, pero insegura y desordenada. Es el hombre insomne, con la hiperestesia desordenada, sonámbula, propia de un aparato perceptor que acumula y amontona impresiones, sin estabilizar, en el que la propia agitación interna es demasiado fuerte como para generar un medio neutro el que la atención solo apunte hacia lo externo.» Cf. Villacañas Berlanga, J. L., “Blumenberg leitor de Kant”, in *Kant: Posteridade e Actualidade*, Santos, Leonel Ribeiro dos, (coord. de) Lisboa, CFUL, pp. 36-37.

Contudo, a actualidade dessa reflexão comporta gosto e desgosto, numa estética próxima à natureza em contraponto que recria o drama humano face a uma ritualidade da natureza da linguagem da arte, que é sempre mediada por uma proximidade de projecções imagéticas humanas.

Na verdade, há no acto de criação uma eloquência que dá continuidade ao símbolo, impregnando-o intemporalmente, fazendo-nos tomar consciência acerca de falsas ideias sobre um esvaziar do simbólico ou do seu atavismo, de tal modo que é Rothko (um pintor considerado abstraccionista lírico) a expressá-lo do seguinte modo: «Desde que a arte é intemporal o significante de um símbolo, não importando o quanto este seja arcaico, tem validade total hoje, tal como o símbolo arcaico a tinha.»³²

Por isso, a visão de um evento em tempo real é sempre uma sucessão de impressões perspectivadas como um fluxo mimético em acção, que evocam ora o detalhe e a profundidade de uma representação, ora a dispersão por uma imensidão que nunca nos redime e, por isso, é ainda experiência simbólica e não uma tautologia impressiva. A realidade será, pois, um fundo de dramaturgia onde é mais apropriado falar de reflexologia de uma condição do mundo cénico do autor, que constitui para a arte a manipulação da comoção, em cujo evento, a excentricidade do autor procura passar ao contemplador uma dada perspectiva sensível, como nos dizem Rothko e Adolph Gottlieb, numa carta ao editor de arte do *New York Time*, Alden Jewel:

«Sentimos que as nossas pinturas demonstram as nossas crenças estéticas, algumas das quais apresentamos nesta lista: 1- para nós a arte é uma aventura até ao mundo desconhecido, que pode ser explorada apenas por aqueles que correm esse risco. 2- Este mundo da imaginação é livre e oposto violentamente ao do senso comum. 3- É nossa função, enquanto artistas, fazer com que o espectador veja o mundo à nossa maneira - não ao seu modo»³³

Por outro lado, porque a questão do real continua a ser um universo onde todos os seres se incluem, discutir a possibilidade teleológica de uma sensibilidade estética em conformidade humana, evoca a impossibilidade de designar a criação artística na sua revolucionária organicidade, que incluirá tomar a relação do inconsciente como

³²«Since art is timeless, the significant of a symbol, no matter how archaic, has full validity today as the archaic symbol had then» Cf. Rothko, Mark, *Mark Rothko Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006, pp .35-36.

³³«We feel that our pictures demonstrate our aesthetics beliefs, some of which we therefore, list: 1- to us at is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take the risks. 2- This world of the imagination is fancy-free and violently opposed to common sense. 3- It is our function as artists to make the spectator to see the word our Way - not his way. » Cf. *Idem, ibidem, id.*

importante na busca de identidade e que actualmente é reformulada pela ênfase dada ao ritual.

Deste modo consideramos que na relação entre o real e a aproximação da arte à sua fenomenologia em deriva de uma consubstanciação, podemos falar de uma aproximação à *mimesis* como ao imago do imago, em que a beleza do drama tem lugar no tempo e no espaço do ser em fora-de-si; sendo, ainda, que este fora de si é um prefixo de uma ambivalência a que Perniola direcciona o fluxo do *sentir para o fazer-se sentir*, passando pela consideração do *excesso psicótico do real não como trauma, mas esplendor*.³⁴

Todavia, considerando comparações entre a arte e o que Lacan designa como o *real traumático*, e Deleuze como um *devenir-sujeito*³⁵ (que é começo intuitivo da concreção artística), o que temos vindo a salientar na exemplificação da arte é um amplexo do conceito de cisão de imagem, como complexo de sentir teatral necessariamente dramático, mas distinto de espectáculo e ainda de espectacular comoção das massas, como *arqui-cena*, como Lacoue-Labarthe explica numa carta a Jean-Luc Nancy, depois de ter relevado aspectos da importância da elocução da tragédia³⁶, para chegar à questão crucial do enunciado que se pronuncia logo desde a leitura de um livro:

«[...] poderia dizer-se: o teatro implica uma cena, mas esta cena – a actuação, a enunciação – é sempre anterior ao pôr em espectáculo. Isso define uma espécie de “arqui-teatro”. E no fundo, um daqueles que melhor compreenderam, é, como tu bem sabes, Mallarmé: o livro, na medida em que é proferido, vale por todos os teatros.»³⁷

Neste sentido, o que temos vindo a afirmar como uma aproximação ao real da contemporaneidade do poético, deve confirmar-se como uma perspectiva de *mimesis*

³⁴ Reunimos aqui as fontes do ponto de vista de Perniola acerca de *fazer-se sentir, excesso psicótico e real não como trauma, mas esplendor*, considerando que observam uma possibilidade de enquadramento ao sentido conferido a *real* e a *trauma* pela psicanálise lacaniana. Cf., Perniola, Mario, *L'Art e la Sua Ombra*, Torino, Einaudi, 2000, pp.6 e 53; Lacan, Jacques, *Seminário XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973, Cap. V, pp. 63-75.

³⁵ Cf. Justo, José Miranda, “Introdução”, in Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica da Sensação*, Orfeu Negro, 2011, pp. 25-6.

³⁶ Lacoue-Labarthe faz sublinhar que no cap. XIV da *Poética* de Aristóteles a diferença entre espectáculo (*ópsis*) e a construção poética se esclarece, ainda quando Aristóteles acrescenta a *primazia dada ao melhor poeta*. Lacoue-Labarthe anota como Aristóteles vai argumentando acerca de como por princípio a palavra se encena pela leitura em alta voz para cumprir o seu propósito trágico, mas como fica implícito que é completada pela palavra, não apenas enunciada, mas tomada enquanto *escuta*. Cf. Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc, *Scène*, (suivi de) *Dialogue sur le Dialogue*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2013, pp. 18-22.

³⁷ [...] «on pourrait dire: le théâtre implique une «scène», mais cette scène – la mise en acte, l'énonciation – est toujours antérieure à la mise en spectacle. Cela définit une sorte d'archi-théâtre. Et, au fond, l'un de ceux qui l'ont le mieux compris, c'est, comme tu le sais bien, Mallarmé: Le livre, pourvu qu'il soit proferé, supplée à tous les théâtres. » Cf. *Idem, ibidem*, pp. 22-3.

subjacente às temáticas da paisagem, mas que não pode deixar de ser julgada sobranceiramente como um sentir divergente e diletante, que faz da acoplagem de formas naturais uma espécie de coreografia para recolocar o símbolo e a sua percepção numa perspectiva cinemática, que esconde e evoca simultaneamente uma reflexão genérica sobre a iconicidade da obra de arte em tensão com o fenómeno da coisa em si. Se o *ícone* reenvia o contemplador, através do seu carácter, em modo de semelhança, para um objecto, sem, contudo, se confundir com a sua representabilidade tautológica, mas como unidade dual que inscreve a natureza num mesmo plano onde as coisas se organizam, vai invertendo a noção de distância à essência, ao vazio e à abstracção icónica, pela presença e proximidade de um êxtase enquadrado na natureza mesma e numa extrapolação entre símbolos adjacentes criados pelo autor e o real. Por outro lado, remete enfaticamente para uma noção indicial: a inscrição no corpo da obra é o espaço natural onde o espectador é enquadrado numa relação sensível, que é próxima à de ícone indexical que Barthes designa ao fenómeno da fotografia como *espectro* de um acontecimento que congela o tempo numa pose teatral, em que literalidade entre o referente e o espetáculo, que a fotografia devolve ao espectador, substancia o fenómeno numa fenomenologia do *noemático*, do rito de contemplação afectiva³⁸, que Barthes vai questionando e desenvolvendo, como caso singular de um campo da fotografia :

«Eu poderia adorar uma imagem, uma pintura, uma estátua, mas uma foto? Só posso colocá-la num ritual (sobre a mesa, num álbum) se, de qualquer forma, evitar olhá-la (ou evitar que ela me olhe) frustrando voluntariamente a sua plenitude insuportável e, pela minha própria desatenção, remetendo-a para toda outra espécie de feitiços: os ícones que, nas igrejas, as pessoas beijam sem os verem pousando os lábios no vidro gelado»³⁹

O espectador é a testemunha que se conjuga com a natureza, mas a unidade é o construto de um referente que emana como «aquilo que foi»⁴⁰. Não obstante, este “já foi” ou “já aconteceu”, não pode ser dado pela passagem do tempo de registo impressivo como num instante fotográfico. Portanto, a construção cenográfica emana como a *sui-generis* instância acerca de como “isto aconteceu”, que devolve a natureza como contemplação a uma sucessão de instâncias em acto performativo. Em sentido genérico, este evento é

³⁸ Cf. Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 109-10.

³⁹ *Idem, ibidem*, pp. 128-9.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 120.

cénico, mas não deixa de ser sempre um acontecimento irrepetível - único e simultaneamente disposto para consolidar o ritual e a sua repetição como acontecimentos que subjectivamente se inscrevem no contexto espaço-temporal específico, mas ainda numa metáfora que associa a evocação de um sentido supostamente mais arcaico de *naturans*, processualmente manipulado e dominado pelo autor, mas como sendo algo a que não se pode acrescentar mais nada. A este processo criativo que poderia dizer-se de esboroamento dos limites entre arcaico e moderno, ou das fronteiras entre devir, acresce, numa lentidão imóvel, o peso da matéria inscrita directamente pelo relevo natural escavado, em simultâneo à velocidade espiritual: Rui Chafes constrói uma linha de fuga ao espírito intemporal através do carácter supra- orgânico das linhas de contorno das figuras, num paralelo à confrontação do planos espaço-temporais de afecto, proximidade e longínquo. O que é relevado como linha giratória e inorgânica é a vida ou o avatar de uma pré-linguagem da imagem abstracta e primitiva, tal como Deleuze e Guattari designam, acerca do processo em arte, como a fluência natural de uma linha abstracta inorgânica que é avatar do gótico mas, ainda, tanto mais viva quanto inorgânica:

«As mais belas páginas de Worringer são aquelas em que se opõe o abstracto ao orgânico. O orgânico não designa algo que seria representado, mas, antes, a forma de representação a um sujeito (Einfühlung). “No interior da obra de arte desenrolam-se processos formais correspondentes às tendências naturais orgânicas do homem”. Mas, justamente, o que se opõe nesse sentido ao orgânico não pode ser o retilíneo, o geométrico. A linha orgânica grega, que submete o volume ou a espacialidade, substitui a linha geométrica egípcia que as reduzia ao plano. O orgânico, com a sua simetria, seu contorno, o seu fora e seu dentro, referem-se ainda às coordenadas rectilíneas de um espaço estriado. O corpo orgânico prolonga-se em linhas rectas que o conectam ao longínquo. Donde o primado do homem, ou do rosto, porque é esta forma de expressão mesmo, simultaneamente organismo supremo e relação de qualquer organismo com o espaço métrico em geral. Pelo contrário, o abstracto começa somente com o que Worringer apresenta como o avatar “gótico”. É essa linha nómada de que ele diz que é mecânica, mas de acção livre e giratória; é inorgânica, mas, no entanto, viva, e tanto mais viva quanto inorgânica»⁴¹

Portanto, digamos que a percepção de um drama poético, é, quanto a nós, um ritual que ao fluir liberta a excentricidade do humano a que aquiesce a excentricidade da arte e o seu recitativo mimético e performativo. Por isso e, numa alusão ao que de estético sobra e presume o fluxo da contemporaneidade como um *devir-processo*, a grandeza e o

⁴¹ Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 633.

abismo, a imensidão e o fragmento reúnem modelações de uma personificação da vida e da própria cadência ficcional que devolvem à filosofia e à estética um fundo comum de enfrentamento com o caos - Miranda Justo refere, apresentando *Lógica da Sensação em Francis Bacon*, de Deleuze:

«[...] a filosofia tem necessidade de compreensão não filosófica, quanto de compreensão filosófica, designadamente da tensão com o conceito, com o percepto e o afecto, para ser um devir-conceito e devir-filosofia (...) que não poderia acontecer se os conceitos não viessem progressivamente ocupar um plano pré-filosófico, designadamente o das artes. Ora, a não filosofia encontra-se no ponto onde esse plano enfrenta o caos, e é a partir desse enfrentamento com o caos, daquilo que é comum às artes e à filosofia, que o específico devir do conceito se torna possível.»⁴²

Porque imitar por um lado é aproximar a produção artística de um estatuto de dramaturgia do real, porquanto a realidade flui e nos oferece uma conformidade de experiências novas e impressivas, acopladas, derivará de uma imitação da realidade que não se confunde com o dado histórico ou a sua descrição técnico-científica. Na sua heterogeneidade de respostas, conjugam-se modelações, considerando o conceito de fluxo como uma predicação assistemática de um propósito idealizado em função excêntrica ao trauma simbólico do real e ao sentir do prazer endémico de espécie:

- Um fluxo de experiências que procuram incluir a documentação e *o ritual como trânsito* que tudo pode incorporar como modelação especular;
- O incorporar a Imagem recria uma cisão com o que a antecede, mas num intuito de unir e de tomar conta *do como se* ficcional;
- Uma visão do cinemático na arte que não é exclusiva de uma perspectiva cibernética, mas inclui uma cinemática e um trânsito que se personifica em torno do corpo que flui numa prospecção da excentricidade do sentir humano;
- Um imitar que não é resignável a uma especulação relativa a um platonismo, ou a um aristotelismo, mas a uma consideração do que a delas se persegue como uma coalescência de ideias e experiências sobre a imagem da arte, incluindo a acoplagem documental;⁴³

⁴² Cf. Justo, José Miranda, “O Fundo Comum do Pintar e das Palavras. Uma Apresentação da Lógica Deleuziana da Sensação”, in Deleuze, Gilles, Francis Bacon. *Lógica da Sensação*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 26.

⁴³ Tal como refere Bragança de Miranda: «[...] Do nosso ponto de vista serve pouco querer corrigir o platonismo e o aristotelismo históricos, pois o que “fez história” foi a concepção “vulgar”. A necessidade de reinterpretá-la tem a ver com as urgências do presente, mas temos então outros platonismos ou aristotelismos...» Cf. Miranda, Bragança de José A., “As Imagens no Início”, in *Lumina- Facom/UFJF*, nº1, 2001, in <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R6-Bragan%C3%A7a-HP.pdf>, pp. 15-16.

- Uma ambivalência acerca do que é a exterioridade e a interioridade na contemplação da imagem e na sua criação, que procura uma abertura ao outro e à valência impressiva, mas que não pode apagar da imagética e do sentir a modulação da arte, enquanto *continuum* da expressão da criação humana.

Por tudo isto, também o drama da beleza pode ser indicialmente colocado como um modo de eufemismo, de um equilíbrio sempre próximo de encontrar o seu abismo, ou na vertigem de perder o seu encantamento. Como origem e perda de equilíbrio, e como item de reencontro ao que une porque sabe «de um como se cindir numa queda sem fim»⁴⁴. Contudo, lembrando o carácter abissal que uma cadência da imagem ordena e torna a concatenar, como se na origem da beleza a ordem da criação inferisse o prévio desassossego, aquele que a consciência possível acerca do real ordena como um caos entre infernos e paraísos, entre paraísos e imagens-de-imagens de paraísos perdidos e recuperados.

⁴⁴ Incluímos aqui *Queda sem Fim e cindir da Imagem*, conjugando O título de obra de Bragança de Miranda ao termo fulcral que ele usa no artigo citado antes.

2 – O Belo Para Além do Feio

Na verdade, o momento actual tenta reencontrar na questão da metáfora um poder que se obliterou à natureza na sua essência de ritmo circadiano, reabrindo os sentidos à experiência real e, em simultâneo, tornando a reflectir sobre uma qualidade da arte que não pretende ser necessariamente superior por edificar a beleza assumindo o eufemismo de uma estesia do real. Haverá que pensar a beleza e o feio na produção da arte com um estado de perplexidade e paradoxos, lembrando que a alusão de Kant ao feio e à produção artística, no § 48 de *Crítica da Faculdade do Juízo*, desenhou um lugar para o feio e o repugnante num contraditório acerca da possibilidade de representação superior da bela-arte perante os fenómenos feios naturais:

«[...] a arte bela mostra precisamente a sua superioridade frente à beleza natural, no facto de ser capaz de descrever e expor como belas as coisas que na natureza são feias e desagradáveis»⁴⁵

Na continuidade desta perspectiva da arte, o que podemos interpretar como infinidade de proposições comunicativas, geradas na deriva da consubstanciação de uma unidade plasticizável da forma, inclui repensar a dicotomia entre o belo e o feio e a sua relação de completude ao real: como um local de infirmitade da forma ou resto em que se elencam as suas deslocações a uma passagem entre formal e informalidade de uma qualidade de concatenações interpretativas. Pensar, hoje, acerca desta dicotomia é pensar, sobretudo, como o conceito de belo se reafirma na sua transitividade, o que passará por manter essa evocação da obra de arte numa relação com um plano psíquico e límbico da personificação da metáfora, que questiona a sua qualidade de transcendência enquanto lugar idílico, ou pelo contrário infernal.

Se o século XX nos situa sobre o que de real e abissal constrói a derivação de uma estetização da forma do belo-sublime para o feio, o que de dramático se torna aporia sobre a noção de transcendência de uma unidade da arte, reabre o esboroar entre fundamentos de uma origem complementar do belo. Assim, para além do problema da comunicação ser uma potencialidade residual que se reifica como um sentir em busca de criar unidades com espaços de contacto com uma certa imensidão da plasticidade do sentir, a ideia de

⁴⁵ Kant, *CFJ* § 48, 190.

real e a sua relação com a corporeidade transfiguram aspectos sobre a alteridade da obra de arte e o seu carácter de transcendência operativa, como imagem de modelação de forças do real. Se tudo o que era belo organizava uma unidade transcendente, a transcendência pensada como experiência do real é perspectivada no modernismo como um excesso do vitalismo repugnante: do belo pensado como uma ausência de participação da arte na realidade, sobra uma fealdade, mas se a obra de arte continuar a perspectivar-se como constituindo-se uma distância em relação ao belo irreal, recriará uma resistência repetitiva que passará a ser “o novo cliché a que os artistas reagem em contra negação”⁴⁶. É esta resistência ao que pode reflectir-se como lugar-comum, o que modela a beleza a uma ordem interpelativa actual. O “como se” recria a modelação e a força na arte num processo que se reabre ao questionar o lugar da beleza como ambivalência em devir.

Deste modo, julgamos o excesso que gerou o sentido de conexão entre real/límbico e feio como algo a repensar, porque não haverá que seguir a premissa literal que invoca a maior aproximação da arte do feio ao real. Por inerência, a relação entre representação e *mimesis* actualiza-se nos novos exemplos artísticos, questionando-se o sentido que envolve a unidade da obra de arte no confronto “entre representação e imagem-sensação” que é apresentado por Deleuze a propósito de Francis Bacon. Mas como a *imagem-sensação* abrange tópicos de uma fenomenologia modernista e a sua propedêutica, aplanar campos díspares como os que permeiam um sentir com a natureza, a noção de campo visual (e o seu alargamento a múltiplos pontos focais) e a de ritual.

2.1 – Grandeza e abismo

Como a noção de representação de uma imagem estética é construída por fluxos de uma extensão do conceito de *mimesis*, politiza-se em campos cuja noção extravasa a realidade da comunicação e a extensão da emoção que se reflecte na mediação entre planos de imagem culturais e emocionais sensitivos. À noção de plano etérico, à de plano háptico e à de proximidade sucede o que pluridisciplinarmente convoca outras disrupções sobre o que a produção artística procura doar ao mundo como *qualia* de uma transcendência própria do médium da criação artística. Se num primeiro momento a extensão da beleza se coloca no limite da sua disrupção, vai participando da plasticidade

⁴⁶ É da desfacialização do rosto, dos clichés da representação e do figurativismo que a pintura de Bacon procura distanciar-se, tal como Deleuze acentua (com relação à pintura de Francis Bacon). Cf. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002, cap. 7, “L’histérie”; pp. 47-56.

de um intervalo que parece pouco importar à arte enquanto a forma de belo. Mas se há uma ideia de sobre-beleza eidética da forma (por exemplo como em Paul Klee), a construção do repugnante (como em Bacon) pode ser revisitada, hoje, como um mesmo efeito de uma exploração recreativa do real indexado a um plano que não é na arte a sua tautologia, mas, paradoxalmente, uma modelação de variações que desejam explorar o real.

A noção de como a sensação produz uma perspectiva da arte que se afasta do figurativo constituiu-se em dois séculos, e na sequência de um modelo renascentista, como um eixo de inúmeras construções sensório-perceptivas acerca de uma essência e de uma sua realidade. O sincretismo de sensações confere a proximidade reflexa a um tópico do real em cada uma das vanguardas e realiza, a seu modo reflexo, um produto mais distinto de uma “*contra-mimeses*” dita apoteose de uma criação singular. É sobre o que resta desta exaltação dicotómica entre o modo expressivo de cultivar a singularidade através de um elencar de construções para-representativas da imensidão do real, que a reflexão sobre a queda num abismo se dissemina. A tal ponto que pensamos perder a forma do belo numa irredutibilidade ao seu conceito de subjectivação, eivando o seu curso contínuo pela sua estravagância a uma entelégua de sacrifício e da questão que impera reordenar-se como qualidade da arte: tomar do homem a experiência de revirar o real, não sempre pelo avesso de uma reflexologia titânica da disformidade, ou do sublime. No entanto, é por fatalidade, por consternação que o avesso do real retoma como um valor de semelhança que se faz e refaz no papel da arte como esboroar de fronteiras. Por isso, se há um núcleo duro do real que retrata um retorno à natureza como nostalgia de um absoluto, a beleza como uma figurabilidade do kitsch, é porque é maiormente difícil pensar na disformidade sem a fazer compactuar com a tirania do inconsciente psicótico.

Para conferir singularidade à arte, o real é evocado como um desejo que mitifica, tanto uma marginalidade que terá permanecido latente num inconsciente colectivo, como numa associação simbólica em exegese duma cultura do desgosto, que vai divagando até ao feio e ao histriónico, incluindo a negação de que dentro deste histriónico a semelhança existe, ou a arte pode dar expressão a uma fácil comoção de massas e ao reflexo descontrolado da repetição. Tal significa que a semelhança não é por vezes admitida, e, pelo contrário, haverá uma pretensão de um poder da arte em exercitar-se como se houvesse que haver do seu excesso uma garantia de não se fundar no primarismo ou no sentir patológico, ou psicótico. Esta dimensão de uma marginalidade, não obstante, faz a

derivação de um ecumenismo da bela forma, e o que se disse como unidade de um modelo que seria subjectivamente universalizável permanecerá como a tentativa que pode continuar a repudiar a beleza, instrumentalizando um poder que, naturalmente, se oculta entre o brilho da originalidade da produção artística, como uma certa dimensão de inefável, que, no entanto, não será menos metafórica que a do belo. Desde logo considerando o feio, ou o disforme, como aspectos paradigmáticos de uma concreção modernista, a produção da arte reinventa um abismo projectivo da imaginação, num fluxo de derivação que se exalta em Francis Bacon, com o “Grito”, cultuando um sentido abissal de um plano dito aleatório da dimensão primária das percepções do irracional, do que é a paradoxal presentividade do grito e da sua visibilidade, e a sua expressão de tangencialidade ao horror⁴⁷, ou na acepção de Perniola, da ordem do desgosto, como já temos vindo a referir. Mas o sincretismo de sensações reflexas dessa inquieta presentificação, ou de uma tal singularidade, não podem deixar de nos deixar inquietos acerca de um possível nivelamento do que a arte pode comungar como um estádio fundado numa realidade de senso comum do desequilíbrio, do mal endémico do homem, e do valor da arte em o revelar.⁴⁸

2.1.2 – Imensidão e fragmento

A 2 de Dezembro de 1966, por altura da publicação da obra de Lacan, *Escritos*, foi difundida pela rádio *France-Culture* uma entrevista onde Lacan afirmava o seguinte: «(...) o homem cresce - faz o seu crescimento - imerso tanto num banho de linguagem como num meio dito natural. Este banho de linguagem determina-o mesmo antes que ele tenha nascido.»⁴⁹

Permanece oculto na sua pregnância metafórica o que descendo de um sentido significativo se abre como comoção, como trânsito pelo caos. E, neste movimento

⁴⁷ «Ce que Bacon exprime en disant: «preindre le cri plutôt que l'horreur» Si l'on pouvait l'exprimer dans un dilemme, on dirait: ou bien je peins l'horreur et je ne peins pas le cri, puisque je figure l'horrible; ou bien je peins le cri, et je ne peins pas l'horreur visible, je peindrais de moins en moins l'horreur visible, puisque le cri est comme la capture ou la détection d'une force invisible». Cf. *Idem, ibidem*, p.60.

⁴⁸ Lembremos, a título de exemplo adjuvante deste paradoxo, o sentido de originalidade que é dado à criação autoral de Vladimir Nobokov pela criação da personagem *Lolita* (na sua novela modernista com o mesmo nome de 1955) tal como transparece “na conversa” entre George Steiner e o escritor António Lobo Antunes: «G.S. - *Lolita*, perdoe-me *Lolita* é um milagre. Antes de *Lolita* elas não existiam; depois do livro estão em todas as esquinas. Ele criou o que já lá estava. E criar o que já existe é um milagre raro. De um momento para o outro, vemo-las em todo o lado, nas suas minis-saias, mas foi ele quem viu primeiro aquilo que nós não teríamos podido ver sem ele. É um livro fantástico. A perseguição pela América, de motel em motel... A.L.A. - É magnífico. G.S. - Magnífico.» Cf. George Steiner; António Lobo Antunes. O dia do encontro”, in *Ler. Livros e Leitores*, Novembro de 2011, Lisboa, p. 51.

⁴⁹ «[...] l'homme croît - fait sa croissance - autant immergé dans un bain de langage que dans un milieu dit naturel. Ce bain de langage le détermine avant même qu'il soit né» Cf. Lacan, Jacques, “Jacques Lacan interview by Georges Charbonnier”, in *Recherches*, nº 3-4 1967, in <http://www.lutecium.org/aejcpp.free.fr/lacan/1966-12-02a.htm>, pp. 5-9.

transitivo, o que é será um acto remanescente para conferir unidades entre «isto e aquilo», sendo isto e aquilo algo a que podemos designar um próximo e um distante do desenho da figura ou do seu esmaecer. Nesta mesma constante noção de poder extrapolar o que de informe e formal se simula, a velocidade e a interactividade do indivíduo é confrontada com um esboroar da relação entre forma e conteúdo e as possibilidades de recriar uma vivência dos limites que recriam um sentido vago, indelével ao que fica oculto na anamorfose da metáfora: dizer estou a viver o belo/feio, o sublime, ou uma dimensão que ora me multiplica o ser numa mundivisão ou num fragmento, é dizer por ocultação um devir dado ao sentido acerca de um momento que categoricamente sublinha que perdemos a noção de limite e que se manifesta num vaguear especular de sensações, que não são redutíveis ao vazio.

A multiplicidade da informação é como uma deformação, um sentido esférico, e que constitui uma nova fracção de foco do real. É esta consciência de uma inquietude permanente da arte que reabre o drama do sujeito a uma interpretação da metáfora que, paradoxalmente, vai trazendo a fragmentação e o absurdo da imagem como sintomáticos do Modernismo. Mas a unidade que se diz no contraditório de fragmento, abre uma discussão complementar a toda a tentativa de categorizar a forma e pressupor o informe. Fragmentar, é num paralelo a uma perspectiva teórica, ética e estética, um modo de perspectivar um sujeito real, de cuja proximidade se desprende um efeito de “des-singularização” teórico e, em simultâneo, uma resiliência estética que recria a intimidade. A intimidade é apenas outra profundidade a haver da realeza que aproxima o ser a um diferido sentido minimal de totalidade. Deste modo, a linguagem modernista apela a uma dimensão unicial de sentido, que permanece indiciada numa desfocagem da forma e da sua perfeição. Não obstante, o que será revelado metaforicamente é fruto de uma sequência entre planos de simetria, paradoxais aos limites da identidade que o sujeito persegue em face de um real abissal. A imperfeição do expressionismo, como acto de negação da representação, é por isso talvez um dos exemplos das vanguardas que se pode considerar não um estilo mas um processo que revela a versão ética de uma deformação do fragmento como um postulado do valor unicial que reside no seio da própria arte como um força anímica, dividida entre a representação dilatada do sentir em proximidade e a consciência de que o real não se abarca nem mais perfeita nem mais defeituosamente através do aperto da perspectiva e enquadramento do real. Se atendermos a aspectos como os manifestos que contrapõem um sentir impressionista a um expressionista deparamo-nos com enquadramentos da arte que comungam uma proximidade ao real, quer como

instante, quer como vitalismo de uma organicidade que advém de um sincretismo de sensações.

A ideia de fragmento não é por isso uma linear construção de um sentir absurdo, pelo contrário, ela provoca e faz-nos tomar consciência da plasticidade da imagem, independentemente da escala e que podemos recriar um sentido para a realidade das coisas. Na verdade, o postulado de uma estética do negativo abre um outro contraditório: a noção de totalidade como modelo de reflexão sobre uma unidade semântica estabelece-se em contraponto sobre um conceito de fragmento na arte de sentir em proposição ao límbico das sensações, ou o plano de representação de proximidade em que sensações como o medo e o asco podem ser apresentadas, por reacção a uma ética e a uma estesia do eufemismo do belo. Da inferência entre ambos, a ideia de uma *mimesis* pode ser contida como o poder de auscultar a maior ou menor possibilidade de representação e, nesse sentido, invoca hiatos sobre a justaposição do belo e do seu sentido de impotência para constituir-se como um valor significativo de uma direcção que, deste modo, recriará não uma metáfora sobre a totalidade do mundo, mas, pelo menos, um desejo imagético de o tangenciar.

Porquanto a cosmicidade nutre um apelo a uma unidade e esta pode ser potenciada pela virtualidade da projecção da operatividade humana, em especial a artística, que em nome de uma reflexividade faz sempre uma redução entre o plano etéreo e o plano natural. Existe um sentido de contraponto nesta mesma redução do fenómeno estético que parecia com uma imanência uma espécie de abertura da linguagem. Deste modo, o que se aproxima de um purismo induzido desde a corporeidade é a experiência da infinitude da comunicação que se cruza com ela mesma, independentemente do lugar do corpo ser enfaticamente recipiente, veículo e matéria de embutimento.

Em sentido lato, a beleza refulge desde a actualidade do estético como um estado de inquietude que reflecte a sua relação com valores unitários da criação humana e do sentir a natureza. Recriando um sentido menos arcaico sobre a relação entre real/trágico/beleza, haverá que considerar a envolveria enigmática de um curso que enfatiza a unidade da obra de arte, partindo de uma *metaforologia* do estético que entretece novas derivações desde o *fragmento modernista* e o *belo-sublime*.

O fragmento modernista opera num aprofundamento do significado de imensidão negativa, contrapondo o plano de visão da intimidade humana como o que coalesce numa sucedânea dramatização de planos entre o disforme e o informe. De qualquer modo

seguem uma espécie de recalçamento acerca de um sentir, que pode não ser informe e consequentemente não sublime. Mas, sobretudo porque ele reevoca quer a disjunção real/natureza *naturans*, pretende conformar uma alusão à modalidade negativa do discurso e da propedêutica que se desvia da forma e do figurativismo. A esta inconformidade, faz-se notável no que converge e resta como divergente em Rothko e Francis Bacon, representantes de uma propedêutica da pintura de exploração do performativo cinético, transposto para as qualidades rítmicas e espaço-temporais do plano atmosférico e da qualidade da ressonância imagética da exploração da sensação cromática, do campo de forças de sincretismo do pictórico. Haverá neste campo de sensação um vector axial que gira no plano de imaterialização da figura humana até à sua desmaterialização e que se configura como um lado antitético do sentido de perspectiva pictórica renascentista. Contudo, talvez resistam razões acerca de como podemos fazer conferir um animismo dramático na obra destes pintores: o que se exemplifica como entre planos de direcções opostas – diríamos mesmo, que se abrem numa mesma dimensão trágica do homem. Mas como as derivações de uma inquietante desarmonia evocam os planos de uma realidade abissal, a beleza esconde uma possibilidade do seu deslocamento feio e trágico intimista. Estas direcções designam espaços dramáticos onde a disformidade pretende apresentar-se como modo disruptivo em relação a uma beleza que os antecede: aquela que desde o modernismo se perspectiva como tendo sobretudo alocado uma mesma ênfase na contiguidade de um paradigma da beleza num sublime superlativo, operando na mesma desinência de uma subjectividade e prazer de quietude para um espaço de inversão: o da exploração da sucessão de inquietude nas sensações.

2.1.3 – A beleza e o real para além da organicidade vital

Enquanto fenómeno duma identidade estética em fluxo, o drama da criação artística cruza-se como uma ética de valor para-político centrada em valores conflituais com a sua origem, por isso, também, em derivação duma fenomenologia subjectiva que é disruptiva na relação quer com a beleza quer com o sublime românticos. Todavia, considerando que o fenómeno artístico não opera isolado, mas em contiguidade, provocação ou descoberta de uma aferição do estético (e não apenas duma fenomenologia da criação da arte por si só), o drama da beleza apresenta-se numa dimensão abrangente da contemplação reflexiva do estético como: o da fragmentação do disforme e a crescente exemplificação da arte indexada a uma categorização do sublime. Este último é como uma eloquência necessária para restabelecer um plano de valor transcendente que é enfrentado de viés:

um sentido do valor cinemático da contemplação que o belo hedonista parece não poder conter. Na verdade, o sublime obriga e convulsiona a produção da arte à composição em grandes planos para convocar uma maior comoção do espectador em relação com o real.

Reflectindo acerca desta pretensão da arte, perguntamos: este real é mais um dos artifícios alegóricos de contemplação do princípio de um solipsismo humano? Ou haverá uma obliteração da solidão do homem perante a natureza que é pensada como uma passagem da harmonia negativa do informe, retomando um mesmo princípio modelador que coloca a sublimidade como um parêntesis da arte ao fragmento? Podemos reformular a questão: como ficará o termo que deve abarcar um interesse soberano de harmonia, que reflecta acerca de humildade, solidariedade, cura, solidão? A questão reabre a actualidade do modernismo, mas de modo a abarcar a consciência acerca de criar uma derivação ao solipsismo humano. Para evitar um estágio de crise repetida, numa distância que a descentra e se assume como anamnese, ou primeiro ultimar desta identidade desmistificada – a vida da forma não pode perseguir a realidade desde uma organicidade vital, sem deixar de lado um abismo entre forças: aquele que se fez sobre o culto enigmático que o entendimento humano dá à arte, e aquele que requer postular-se como valor literal de um sentir exterior e puro da natureza.

O ponto de vista de uma filosofia que valorize o lugar holístico da terra não é coincidente com o da criação humana, mas continua a fazer parte de uma perspectiva humana dirigir a criatividade para um bem-estar comum. Por isso, ao tentarmos dessacralizar a ideia de uma revelação acerca do retorno à natureza, obliteramos um sentimento dramático que requer, ao menos, protelar a utopia de uma filosofia de vida, no meio a uma mundivisão sem lugar para o homem.

Ter como desejo participar da construção de uma outra perspectiva não é o mesmo que saber em que modo a liberdade da criação pode transcender uma relativa imanência da fisicidade, que juridicamente postula a vida como a sua vitalidade orgânica e a morte como um ritual que deve postular ou erguer de novo a grandeza de eros/tanatos, onde o sacrifício, e não apenas o excesso, redimensiona a sacralidade do evento. Ou a noção de excesso, como paradigma da arte, poderá ser aberta à de sacrifício através de uma derivação de belo-sublime para a de evento ritualista?

Não obstante, o que podemos primeiramente compreender é como a beleza flui, na produção da arte, como potência em movimentos díspares: uma quietude sobre os limites da sua forma prenante toma-se como ponto de partida para a extrapolação dos seus limites. Tal modo devolve-nos crescentes manifestações do apelo da arte, e desta ser

herdeira de um drama sobre a extensão da beleza ao sublime e a um trágico que não chega a ser compreendido, porque é obliterado pela própria distensão axial entre fragmento e grande plano, entre a ideia de um ismo ligado ao absurdo do *nihil* e ao *sublime apofásico*, ou à repetição do *kitsch*.

O que será o instante do belo subjectivo na actualidade e o que ele significa como suspensão na fenomenologia do poético, resume uma prospecção sobre um acolhimento da beleza e um desviar da disformidade, incluindo, não obstante, a procura de uma derivação em que a simbólica sobre a natureza retoma um vazio misterioso sobre como voltar a reconfigurar uma estética que não separe a produção artística da natureza nem do real, ou de um real onde esta é parte interessante do problema.

No caso dos exemplos que viemos brevemente a apresentar, o que se torna anamnese é o culto de um avesso do real como lugar de prospecção de uma naturalidade e não de uma atenção ao que é a cultura e a arte do pós-humano e do campo restrito do sentir maquinal que Perniola explora. Mas podemos compreender como estamos a colocar-nos face a uma exemplificação distante de uma dimensão maquinal e cibernética, que no caso de Perniola obedece a uma ordem para além do vitalismo da forma orgânica, sublinhando como o objecto é efectivamente ainda um problema da dialéctica do gosto/desgosto e do vitalismo da forma de uma estética da vida negativa onde o repugnante se exalta como próximo ao humano.⁵⁰ E tentamos criar um paralelismo com o que Perniola refere como uma estética de celebração da aparência e de adaptação a um universo alargado da questão em que o brilho e a sensologia poderão interpretar aspectos que genericamente descrevem o contágio massificado e que retomamos, porque também eles são relevantes para criar uma perspectiva acerca do vitalismo orgânico.

Se não podemos falar de um Deus absoluto, na actualidade, a transcendência evocará, por sua vez, a necessidade da defesa de uma força que revolve o brilho do belo e a unidade da obra de arte que parece perpetuar-se como um indeferido fundo de uma linguagem em aberto na arte, tão real como o que de celeste ou simplesmente fantasmagórico convoca a naturalidade, o equilíbrio da natureza/real e a nossa profunda deriva de seres inquietos e trágicos. Podemos dizer que o que resulta de trágico é o que nos cinde desde essa viagem da descoberta da liberdade - o desenvolvimento de uma força de expressão humana, que não imita directamente uma fruição da natureza em estado

⁵⁰ Cf. Perniola, Mario, *L'Art e la Sua Ombra*, Torino, Einaudi, 2000, p. 23.

puro, e a ritualidade da produção artística que reconsidera acerca do sentido novo a dar à *mimesis*, são preocupações, paradoxais, que remetem para uma transgressão do subjectivo na actualidade do sentir senciente.

Entre o estado mais puro de aproximação ao real como se pode ajustar o valor sobre a pureza da natureza e a operação da arte que dela menos se desvia? Conferindo que ao menor implante metafórico do homem se congrega a melhor experiência de um sentir que naturalize o estético? Este será, portanto, um outro plano axial que, de certo modo, vem tomar o lugar político da questão do valor e axialidade do sentir: entre um belo decorativo e celestial e um feio defensor da marginalidade e da realidade permanece por descobrir «como o belo para além do feio» se incorpora na mundivisão da arte actual. Porquanto o conceito de *mimesis* lembra ou relembra a questão da pureza estésica da natureza em Andy Goldsworthy e Alberto Carneiro, ou o acto contíguo de cometer a menor brutalidade ao imitar o seu valor actual, uma outra noção de representatividade, como expressão de uma mente humana e seus dramas, ressoa como um caminho nostálgico para uma originalidade matricial do sentir a natureza. Todavia, se não se pode tomar uma degenerescência literal da *mimesis* como valor obscuro de que resta aplanar numa origem, estar-se-á muito próximo de uma decadência do valor da metáfora. Portanto, numa acepção do lugar do simulacro da arte, das sombras como múltiplos, dispensáveis, mas, quiçá, numa inflexão de transcendente para imanente. Neste sentido a contradição emerge e pode ser exemplificada pela construção de metáforas como a que Rui Chafes ritualiza, salvaguardando uma ideia de pureza que se guarda em *Sassi Matera*, reavaliando um lugar de memória, cuja expressão do escultor vale a pena repetir:

«Trabalhar em Matera para mim foi um privilégio, porque é uma cidade única no mundo. A Sassi de Matera para um escultor é uma espécie de "armadilha"». É uma escultura esculpida na rocha, um lugar de memória. Como um escultor cava seu próprio pensamento no trabalho, as pessoas de Matera cavaram a casa e o lugar para rezar.»⁵¹

E de Francisco Tropa, também, que parece ilustrar o cerne da questão quando procura encenar a presentificação da própria disrupção entre a representação e a abstracção, confrontando-nos com a viagem do tempo que encena em *Scenario*, tal como nos diz o curador da exposição: «São imagens simultaneamente estranhas e encantatórias,

⁵¹ Cf. nota 64, Cap I.

que reconfiguram e deslocam a percepção para um plano de oscilações entre figuração e abstracção, entre fixidez e movimento, entre cópia e original.»⁵²

A beleza das coisas, mais do que a beleza do assunto constitui o estranho - ambígua oscilação do que é projectado e do que pode ser a projecção de sombras e luminâncias do intemporal, ainda em Francisco Tropa, enquanto para Rui Chafes ela enquadra uma tentativa de seguir um modelo habitável de lugar, pelo menos como se ele representasse, quer uma via de intersecção ao espaço natural e cultural, quer uma via de ritual que se reorganiza num modelo de passagem entre a experiência heróica /natural e a possibilidade da arte participar do sagrado ou de o reiterar.

Por outro lado, a questão de um fluxo que encena movimento e espaços, na actualidade, vai implantando o cenário da marginalidade e da realidade a descobrir. Neste fluxo, a produção da arte reorganiza ainda uma outra ambiguidade de «como o belo-trágico para além do feio e do repugnante» pode ser transcrito na actualidade, através de um pensamento não amoral, mas eivado de uma participação no político e por, assim dizer, muito mais próximo de querer afirmar positiva e não *nihilmente* um campo de valores para arte. Como já referimos, tal implicará uma atenção ao que é em contínuo uma propedêutica do ofício, mas neste caso, para concretizar um diferendo com o modernismo e o seu revivalismo, compreendendo-o numa decadência *nihilista* e expressão de uma angústia antropocêntrica.

Ao direccionar perspectivas sobre um valor a descobrir, a defender, o ritual relativiza a noção de neutro para seguir o papel do valor da arte como defesa de uma causa, anuindo a planos de densidade que estendem a crise do valor da arte à sua resistência transgressiva do real como dimensão única, de um modo tal que esta unidade oblitera o facto de ele (o real) se cindir: enquanto o ritual ganha força como o trânsito e o culto de uma celebração comungável e participativa, e, especialmente, em que à imagem da imagem se segue não a fragmentação da imagem, mas a enunciação de prospecção de uma grandeza que reedita um sentido sobre a beleza e a reinvenção de rituais, que evocam essa reinvenção de um sentido de unidade cooptável à reorganização de um sagrado da natureza. Deste modo, pensamos que uma outra grandeza adjudica o poder da arte, como se uma reflexão póstuma sobre como usar a liberdade do homem se sucedesse a uma versão super-exemplificada do valor intrínseco da liberdade arte. Mas pensamos esta

⁵² Cf. Mah, Sérgio, *Scenario de Francisco Tropa*, Bienal de Veneza, 2011, in <http://makingarthappen.com/2011/06/12/bienal-de-veneza-2011-francisco-tropa/>.

grandeza, ainda, como um trânsito metafórico e abissal, que vem reorganizar a exemplaridade da modernidade, desde o seu figurativismo renascentista, passando pela relação homem natureza no romantismo e pela eufemização do real como modelo límbico de um conluio entre o vazio e a disformidade, a impenetrabilidade do inconsciente e a eleição do ritual como um fluxo enigmático (aparentemente um ponto neutro que evita prejuízos). Dando continuidade ao papel do inconsciente, ao mesmo tempo tomando-o como reactor de uma pulsão anímica e ordenadora do imaginário da linguagem da arte, o que se pressupõe, como ponto de partida, é essa anamnese do feio límbico. O que se prospecciona será uma estimativa acerca da grandeza da obra de arte como possibilidade de acoplar o real e, ao mesmo tempo, vivenciar a natureza abissal de um universo multidirecional. Portanto, sem um foco de verdade, ainda que a defesa do *naturans* seja uma nova preocupação partilhada entre artistas e filósofos, ou o valor a eleger e a dirigir a uma nova filosofia de vida: religar uma propedêutica do belo ao fluxo de um sentir afirmativo do significante de arte-vida e de vida na arte.

Pensando num drama “pós-humanista”, que reconsidera o abismo entre a natureza e a dimensão da liberdade humana, a imagem da arte parece poder tomar-se como um valor intenso e desfocado de uma certa harmonia da pureza da natureza. Mas paradoxalmente a distância entre seres, reiterará uma tensão com a tragicomédia, mas, porque hominiza as bestas e bestializa a imagem humana, reflecte um intrínseco sentido de unidade e eufemismo do brutal.

Do mesmo modo, na sua interacção dramática, a dúvida sobre a completude do belo e do sublime subjectivos, como derivações susceptíveis de alocarem uma alteração entre a forma e a informidade em planos que divergem, reorganiza-se numa reflexão sobre uma transcendência da imagem – algo que ressurge de novo como sobra deste inconformismo entre sujeito e sua consciência – por alternância construtiva. Entre comunicar uma totalidade doada pelo enfoque da experiência da imagem produzida, uma espécie de sobre-abismo evoca forças para elevação do espírito humano e uma espécie de infra-mundo. Isto obriga, dir-se-á mesmo que invectiva, a arte na busca de forças de comunhão com um inconsciente primitivo. A supra-sensibilidade que une a espécie humana à cultura da harmonia e do natural, perfaz da possibilidade da arte uma experiência de tópicos que não se realizam enquanto reflexão se não se imaginarem como compossíveis. Contudo, este acto imagético não se pode tornar presença eufórica na produção artística sem tomar em conta que prevalece um mal-estar residual no sujeito: a consciência de atravessar o

vazio que sobra de entendimento do real/natural, como um resto em suspensão do lugar da arte, onde a beleza é, pelo menos, algo a reconsiderar enquanto unificante de uma sensibilidade nova que questiona: como sentir «o belo para além do feio», do monstruoso, do repugnante, do kitsch?

A nossa discussão deve envolver o fenómeno estético num conflito com o real em que a inerente tragicidade se revela como um modo de constituir uma incorporação⁵³. O que reside como estado de uma incorporação é pois fruto da questão de não ter existido um luto acerca da tragicidade que separa a arte e a comunicação humana de evocar-se como transcendência de uma identidade. Algo que pode inflectir de uma infirmação: a relação indirecta com um conflito mais profundo onde o *Trágico* se escondeu, pelo menos enquanto consubstanciação de uma era assumidamente sem metafísica, que não se refez, ainda, de uma visão do séc. XX enquanto tragédia sem deuses.

Não obstante as suas palavras indexarem um campo restrito que sublinhará um certo romantismo e um misticismo acerca de um universo, a questão de Perniola, no nosso entender, pode continuar a dar-nos um sentido sobre o que será uma anamnese do moderno, ainda que colocando o campo de exemplificação a um problema da vida e da nova prospecção de plasticidade cinemática do real e do natural.

«Por essa razão o pós-moderno deve ser entendido não tanto como uma simples repetição do moderno, mas mais como a sua anamnese. O seu exame desencantado e sem preconceitos, a sua visão crítica e desmistificada.»⁵⁴

Deste modo tornamos a Kant e pensamos numa relação que implique a problemática da vida, os ritmos circadianos do sentir, como se, e em paralelo modo de sair de um formalismo da quietude do belo e do sublime, mantivéssemos como princípio uma euforia do drama que deve diferenciar-se do *nihilimo* das vanguardas e do abjecto, assim como de uma assumpção do belo e do sublime (como categorias suficientes para pensar a contemporaneidade, ainda que num campo distante do digital, do sentir relativo ao cibervisual).

⁵³ A noção de uma decadência da metafísica é uma espécie de luto não projectado pelo Modernismo, de modo que é passado às novas gerações como um resíduo que não se simbolizou directamente em alguns autores - como um efeito de trágico sobre a relação entre o homem e a sua incapacidade de lhe fazer introjecção. Neste sentido, podemos designar que Rothko representa uma excepção, porque assume o trágico e a violência que deve passar através da inspiração na tragédia para os espectadores.

⁵⁴ «Perciò il pos-moderno deve essere intenso non tanto come la mera ripetizione del moderno, quanto come la sua «anamnesi», il suo esame disincantato e spregiudicato, la sua versione critica e demetizzata.» Cf. Perniola, Mario, *L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000, p. 39.

3 – Do Belo como Hiato do Ver Abissal

Kant diz-nos que ao contemplar uma imagem poética experienciamos uma harmonia e uma desarmonia entre as faculdades humanas, uma experiência estética que se caracteriza pela singularidade do *juízo de belo e de sublime subjectivos*, respectivamente. Nesta experiência cujo comprazimento é desinteressado e se inscreve o fenómeno de belo, como universalmente subjectivo, a imagem poética recupera e organiza a sensibilidade humana na sua forma poética de comunicação, contemplação e liberdade criativa como um modelo que faz o cruzamento das faculdades humanas, recriando uma ideia diferenciada da mimética platónica, numa síntese conhecida como imaginação transcendental, ilustrada na célebre imagem que diz — *a imagem sem conceito é cega e o conceito sem imagem é vazio*. Em sentido lato, no seu sistema filosófico não há conhecimento sem representação e essa capacidade é traduzível pela síntese em que o entendimento e a imaginação operam, distintamente de outros juízos, numa apercepção de belo, tal como a terceira crítica propõe logo no início:

«Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação não através do entendimento ao objecto com vista ao conhecimento, mas mediante a imaginação ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte, não é lógico mas estético, pelo que se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjectivo. Toda a referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objectiva (ela significa nesse caso o real de uma representação empírica); só não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, mediante o qual não é designado absolutamente nada no objecto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio [sich selbst fühlt] do modo como é afectado [affiziert wird] pela representação.»⁵⁵

O juízo é um estado de contemplação duradouro⁵⁶ que descobre no jogo particular da imaginação e do entendimento uma legalidade sem regra. Contudo, inscreve um acordo experienciado no sujeito acerca de um estado de “espírito” universalmente comunicável - de como o objecto é belo, mas de tal modo que se projecta no ânimo do sujeito um estado de partilha de um *sensus communis*. O juízo estético opera, deste modo,

⁵⁵Kant., *CFJ*, §1, “O juízo do gosto é estético”, Lisboa, INCM, p. 89.

⁵⁶*Idem, ibidem*, pp. 218-226.

no sistema kantiano, numa projecção acerca do que se diz belo como sendo universalmente subjectivo e referenciado numa experiência da natureza.

O problema da criação artística confere uma similitude de experiência ao fenómeno estético kantiano: «A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e que ela apesar disso nos parece natureza»⁵⁷

Deste modo a obra de arte, como qualquer produto, tem uma intenção em si própria, ou seja, tem um fim, mas quando esse fim é conforme ao despertar do sentimento do prazer ou desprazer, ao sentimento estético reflectinte, a obra é bela-arte⁵⁸. Este princípio de comunicação entre a produção artística e a beleza natural sustenta a ideia de génio e a sua relação com a mesma conformidade a fins sem outro fim, fundamenta um modo de relacionar e criar uma interacção entre as faculdades do homem, o domínio poético e a natureza da experiência das formas belas subjectivas. Kant vai considerando a bela-arte e anuncia as faculdades do ânimo que constituem o génio, referindo-se ao «espírito vivificante do ânimo como aquilo que põe em movimento as faculdades do ânimo, isto é, um jogo que se mantém por si próprio e fortalece ainda as faculdades para o mesmo, para a apresentação de ideias estéticas».⁵⁹ Como a ideia estética é, para Kant, :

«[...] uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, que, portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades do conhecimento, e insufla espírito à linguagem enquanto simples letra»⁶⁰.

Uma certa lógica objectiva da produção da obra deve ser artificialmente dissimulada na matéria formal, pelo génio, só assim podendo aproximar-se da aparência do belo da natureza, isto é, fazendo com que a obra produzida pareça não ter tido qualquer

⁵⁷ «Bela arte é uma arte enquanto ao mesmo tempo parece ser natureza». *Idem, ibidem*, § 45, 180.

⁵⁸ «Uma Obra de arte é o produto do fazer fundado sobre uma ponderação racional própria. (...) se arte tem por intenção o sentimento de prazer, chama-se arte estética: arte agradável - quando o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto sensações, ou bela arte. Que o prazer acompanhe as suas representações enquanto modos de conhecimento(...) são exemplos de bela-arte a que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não sensorial». *Idem, ibidem*, § 43, 174.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, § 49, “Das faculdades do ânimo que constituem o génio”.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, § 49, 199.

fim produtivo, para além da sua forma reflexiva, enquanto possível de se poder ajuizar como bela⁶¹. A habilidade e o talento são referidos por Kant, como fundamentais à produção deste artifício de «como se nos parecesse bela naturalmente», porquanto este saber e habilidade é distinto do saber da ciência e do saber lógico experimental, tal como o juízo de gosto puro é distinguido dos juízos de gosto comprometidos com algum conceito para avaliação do objecto⁶².

Chega-se, assim, à conclusão de que a obra de bela arte, realizada pelo génio, é a representação comunicável - universal e subjectivamente - de algo inefável, noutros modos de expressão. Esta obra de bela arte, quer seja poética, musical⁶³, quer seja plástica, poderá ser produzida de dois modos: partindo da representação de uma impressão sensível, ou constituindo-se, mesmo, a partir de uma ideia intelectual, que terá uma expressão sensível e singular do génio, e de uma particular intuição do supra-sensível, que faz da intuição humana um modelo do como se ele intuísse ou animasse essa conformidade reflexiva de um ideal estético universalmente subjectivo.⁶⁴ Como diz Leonel Ribeiro dos Santos, seguindo a perspectiva de Hans Valhinger:

«(...) é a própria estrutura do juízo estético que é da ordem do como se. E é mediante esse ficcional que se resolvem as principais antinomias identificadas por Kant na sua terceira Crítica: entre a pretensão de validade universal e objectiva do juízo estético o seu carácter meramente privado, entre o idealismo e o realismo da finalidade da beleza da natureza; entre a consideração mecânica e a apreciação teleológica da natureza como um sistema organizado de fins.»⁶⁵

Esta tradução formal do dito belo será, então, uma imagem (em sentido fenoménico) que pode ser apropriada pela bela-arte, como aquela que dirá muito subjectivamente, sem pretender dizer nada objectivamente, e que é um modo de unir a *expressão vivificada das*

⁶¹ «A natureza seria bela se ela ao mesmo tempo parecesse ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência que ela é arte e que ela apesar disso nos parece ser natureza.» *Idem, ibidem*, § 45, 180.

⁶² O gosto pelas belas formas da natureza modela o talento inato do génio, aludindo assim, à passagem da impressão contempladora à expressão produtora. Contudo, acerca do moldar do talento do génio, Kant acrescenta ser necessário completá-lo com a aprendizagem técnica e escolástica (por um lado há uma aprendizagem da formulação da contemplação estética, por outro um desenvolvimento de todos os meios técnicos e exemplos que podem reiterar essa ideia estética até ao ponto de ela ser produção criadora). *Idem, ibidem* § 50, 203.

⁶³ Com relação à música, Kant adverte-nos de que ela estaria mais próxima do jogo de sensações, embora não sendo um prazer deleitável, mas formalmente belo. *Idem, ibidem*, § 53, 220-221.

⁶⁴ *Idem, ibidem* § 49, 197.

⁶⁵ Cf. Santos, Leonel Ribeiro dos, “Hans Valhinger: o Kantismo como um Ficcionalismo?” in *Kant: Posteridade e Actualidade*, Lisboa, CFUL, 2006, p. 535.

*faculdades do conhecimento*⁶⁶ humano à metáfora do sentir com uma organização teleológica da natureza.

Por outro lado, a cadência da síntese fenoménica de Kant é um apelo a um movimento relacional que opera por relação com o fenómeno estético e a obra de arte, à semelhança do belo natural como juízo reflexivo em nós enquanto seus contempladores, como uma suspensão de um lugar que dinamiza um jogo da imaginação, que apela ao entendimento, uma ordenação de apercepção da forma. Neste apelo, uma suspensão da forma reflectante é imanente a uma ordem de juízo de belo, numa harmonia que é sinal; dado de experiência de como o apelo do *dar muito que pensar* pode ser aquietado; conformado a essa pacificação sensível; distinguido numa finalidade cuja qualidade de êxtase é sintomática do que se abriu no receptor como um outro mundo de fenómenos a julgar sem conceito.

Se uma unidade metafórica é a forma que nos dita a experiência de um belo apelativo para o sujeito e, de certo modo ainda, tão eloquente na sua distinta experienciação, o que se toma como universalmente subjectivo e em devir de um trânsito da sua pluralidade em comunhão ao outro, reflecte essa indeterminação conceptual como uma qualidade de universalidade subjectiva. Deste modo, o sujeito "que se sente a si próprio afectado" está em processo dinâmico para isolar a ideia estética kantiana de belo de outras expressões que, entretanto, se associam a esse jogo dinâmico do juízo estético subjectivo, e assumir a metáfora na sua indeterminada conceptualidade, como modelo ilustrativo e propedêutico da bela arte, no meio de um *oscilar* de outros atributos sobrepostos pelo entendimento e pelas imagens da imaginação ao que a produção artística joga como relação entre conteúdo e forma. Assim, a primeira ideia de poesia em Kant é a de nos direccionar a uma metamorfose estética que é uma síntese formal, por entre sinaléticas expressivas de variantes semânticas - o sujeito acede a um instante de beleza que sintetiza uma harmonia subjectiva entre as faculdades de entendimento e da imaginação na sua qualidade de ideia estética, no entanto mediada pelo dinâmica em que os atributos icónicos e expressivos se replicam e implicam na metáfora e na forma reflectante, como um contributo expressivo que faz da obra de arte uma ideia estética de belo, mas ainda um lugar de expressão de uma ideia estética que anima, «abre e vivifica um campo incalculável de representações afins.»⁶⁷

⁶⁶Cf. Kant, *CFJ*, § 49, 194.

⁶⁷Cf. *Idem, ibidem, id.*, 198.

O problema de não se formular um conceito e a ideia estética não ser da ordem lógica, coloca-nos na possibilidade de uma ficcionalidade e da consideração da metáfora, isto é, da obra de arte enquanto metáfora, e da ideia estética enquanto forma metafórica de um processo de criação e contemplação da bela-arte como expressão de conceitos afins da razão teórica e da razão prática, mas tomados como indeterminados e trazidos à luz como possibilidade confinada à sensibilidade estética. Acerca deste segundo contexto, a criação artística procede, de acordo com Kant, numa valoração do seu dinamismo contemplativo, ou também ele valorado como uma contemplação fenoménica, mas cuja liberdade e criação se salvaguardam numa naturalidade consonante de compor - por um lado sem perder de vista a representação como indeterminante, por outro, utilizando as faculdades da razão e do entendimento numa relação apriorística de algo sensivelmente conforme a esse fim indeterminado. Será essa ordenação entre apercepções e mediações entre faculdades tomadas num julgamento do que é sensível, que permite, como diz Kant, recriar o deleite, a admiração, o espanto e a comoção, numa eleição do belo e do sublime da natureza como paradigma estético puro. Neste paradigma, a bela-arte é uma segunda estesia de um fundamento *supra-sensível*. Este fundamento supra-sensível é próprio da humanidade, em quem as faculdades se ligam potenciando a unidade. A deferência pelo mesmo paradigma da natureza e da criatividade humana estão subsumidas pelo encontro que permite a liberdade da bela-arte e o como esta se pode ordenar e aperceber num fim teleológico humanizado.

Por isso o belo é para Kant um culminar de um processo que nos pára, nos diz belo, numa suspensão activa. Tal obrigar-nos-á a sentir espaço para a especulação, como se a tensão mitopoética que se gera em possíveis derivações acerca do que sobra, ou sobre aquilo que não se conclui para além do instante de um juízo de belo e do juízo do sublime.

Na sua forma de deleite, o que pode ser o para além do juízo é o que resta de um acto suspenso na construção de um conceito. Uma espécie de suspensão que pode ser também o ponto de flexão para expandir a discussão deste êxtase e processo imanente à história da nossa humanidade poética. Assim, tal como Kant nos explica, a inquietação subjacente à harmonia centrada no juízo de gosto kantiano resolve-se na natureza bondosa ou eufemística de uma harmonia feliz da contemplação estética do belo formalmente organizado numa antropologia do fenómeno e da ideia estética. Mas, também, acrescentando o reconhecimento da sublimidade humana perante a infirmitade do sublime subjectivo. Estes dois juízos permeiam um sentir de um instante e, ainda, de outro

instante em que a experiência do fenómeno se reflecte entre o equilíbrio e o êxtase de uma pacificação positiva e outra flexão de uma reflexão em demanda de uma pacificação em derivação de um desequilíbrio inquietante. Como uma abertura para uma anuência entre a moral de um ser fenoménico e a fenomenologia de uma estetização do mundo que se completa, o belo e sublime complementam-se, ainda, em função de uma unidade entre o homem e o génio que parece alocar uma natureza para-simpática ao sentir o natural.

A pergunta subjacente que nos interessa é sobre uma instância da beleza e da nossa condição de criadores perante uma naturalidade combinada de reflexões sobre o estar fenoménico e a completude real. Sobre o que está subjacente a uma aprendizagem doada por uma intuição estética, conforme à natureza, e que nos incita a criar obras e experiências estéticas provocatórias e ilustrativas sobre o reconhecimento dos nossos limites perceptivos e exclamativos de experiência estética. Pois, poderemos perguntar: será “a beleza” uma admirável qualidade de contenção/distensão deste processo reflexivo, que podemos continuar a inserir num processo de criação poética que se contrai/alarga? Que dimensões se podem ordenar neste prazer estético e que variações e limites podemos dar à sua harmonia se a considerarmos como um acto que nos suspende numa contemplação? E de que acto ou continuidade activa falamos? Ou poderíamos falar de uma inquietude que se entranha por acréscimo sobre o belo, como se houvesse que reconduzir o trágico à realidade que nos constrange e dramatiza a experiência do mundo?

De certo modo defendemos que a propósito do belo, a imagem da arte, em relação directa com esta fenomenologia da imagem, propõe-nos a condição poética de nos confundir com o drama da imagem humana que o belo pode conter, todavia como se houvesse que extravasar ou refazer um ter servido como experiência modal, que oculta sintomáticas percepções enquanto hiato do seu discurso dramático. Este seria para nós um além de intensidade, não obstante o conceito de não conceito, ou essência do belo, se manter nessa sua qualidade de juízo subjectivo que, em termos genéricos, nos dá a ideia das variações do gosto, apontando-nos qualidades e diferenças que constituem os inúmeros e factuais exemplos da arte. O problema do belo, deste modo, passaria assim a ser relativizado como um fenómeno em que a palavra beleza surge para tomar um seu devir expressivo e a recriar-se como corpo na história da filosofia da arte, considerando como ela nos faz desembocar num ponto de inflexão dramático entre criação e “co-criadores”, ou entre o autor dito artista e todos nós que lhe tomamos tempo para a contemplação.

Talvez possamos dizer, então, que a beleza surge como uma flexão de um belo subjectivo revisto como um hiato de tempo na criação e na comunicação poética do homem, independentemente de fazermos qualquer juízo valorativo sobre uma obra que procura a beleza e a poética da imagem. Independentemente de podermos considerar que as variações de gosto e da beleza ilustram épocas diferentes, com o mesmo ponto comum de todas serem derivações de uma harmonia sem conceito, à maneira kantiana.

Digamos que, para uma identidade em fluxo, o belo é um juízo que suspende no tempo a história do objecto, ou as histórias da humanidade enquanto seu fenómeno ilustrativo. O drama da identidade que nunca se clarifica, dir-se-á ilustração, e designadamente intensidade sem palavras e imagem sem conceito. As alusões ilustrativas são apenas modo de como um conflito entre sentir e pensar podem protelar o paradigma simbólico ou a arquetipologia expressivo-compositiva em que o instante de beleza nos encanta. Ou seguindo esta concatenação, a derivação do instante de beleza conjuga-se com uma estranha ideia subliminar, que quase pode ilustrar o que se tornou unidimensional à beleza e ao seu abscondito dar que pensar. Como por exemplo a beleza feérica no tempo, que o poema *A magnólia*⁶⁸ de Luíza Neto Jorge exemplifica, sublinhando a sonoridade da palavra e permeabilidade da beleza a um fragmento de ordem subliminar ao obscuro refulgir da imagem flor na palavra magnólia:

A magnólia

«A exaltação do mínimo,
e o magnífico relâmpago
do acontecimento mestre
restituem-me a forma
o meu resplendor.

Um diminuto berço me recolhe
onde a palavra se elide
na matéria - na metáfora -
necessária, e leve, a cada um
onde se ecoa e resvala.

A magnólia,
o som que se desenvolve nela
quando pronunciada,
é um exaltado aroma
perdido na tempestade,

um mínimo ente magnífico

⁶⁸ Luíza Neto Jorge, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p.137.

desfolhando relâmpagos
sobre mim.»

É sobretudo o dado literário deste poema que começa por constituir-se como semântica de um instante de êxtase e a sua exclamação de revelação que nos instiga. O tempo nele é essa epifania, um instante transformador do ser às sensações que encontram sintonia na exclamação das palavras e numa memória que torna ambígua a consubstancialização do ver a imagem e a sua verbalização. A transformação do ser traz à tona um contexto de metamorfose enigmática: é um êxtase que se conjuga com a palavra e não apenas um contágio de uma bela harmonia que se recria na sua afasia sem conceito. A revelação toma a sua eloquência a propósito de uma tempestade de beleza que, dita tão feérica, alude a uma dimensão mais fragmentária do tempo de admiração que aporta a ordem harmónica do juízo de beleza kantiano. A propósito de uma árvore surge o deslumbre que se torna estesia do tempo que se adivinha, como se o próprio tempo do instante em que uma flor de magnólia resplandece, coroasse e parecesse um fenómeno ultimado por dimensões muito alargadas da sua experiência sonora e não apenas a propósito de uma sensação de bela flor. Por outro lado, é a bela flor que se reconhece como o mínimo que se alarga, distende e toma essa natureza difícil de recolher numa forma de conformidade a um ser aquietado, e desenvolve essa velocidade e transformação numa espaço-temporalidade de ver/sentir. Esta conformidade está em sinestesia com a autora a quem a metamorfose poética revoluciona entre oscilações de magnitude que protelam a estesia do belo natural, sublinham a cinética de um instante cuja dimensão se estende à sonoridade da palavra, em novas metáforas que tentam colocar-nos em sintonia com o poder da poesia. Assim, não é o símbolo em si e por si, mas a relação que o toma numa apropriação dramática: aquela em que o drama da beleza se faz derivação, ou desvio de uma grandiloquência e de um êxtase, que permeia a imagem como modelação de um fenómeno sincrético entre um nome e uma imagem e a distensão da produção da arte entre potência de fragmento ou planos de força impactantes. Dir-se-ia que a flor e a sua dimensão extraordinária de magnólia em flor estão em relação com uma metáfora modernista, como a ideia de um instante que se afigura sui-generis sobre uma magnitude da beleza que se extravasa de si em fenomenologização da dimensão de um agora, demasiado surpreendente para ser um devaneio apaziguador, mas, ainda assim, indexado a um caos fragmentário de imagens cénicas e ao cinestésico que não tem um centro focal. Pressupondo, por um lado, que é o tom fragmentário que se desconstrói como absurdo,

por outro, como ele pode neste exemplo poético estar sobreposto ao princípio de uma narrativa metafórica de possibilidades impactantes expressivas; aquela que começa a desenrolar-se como a metáfora do veloz «relâmpago», nessa tomada de consciência de o ser relativo irromper em extraordinária experiência de comunhão com a natureza da imagem literária, como correlata a uma linguagem que interpela o real e o abismo da intensidade que se insinua como desequilíbrio. A tomada de consciência do que pode ser abissal, ou um fragmento de uma abissal experiência, tem o seu princípio numa abertura: a axialidade da imensidão que pode se dita como um aspecto de sublimidade da beleza, neste caso é despoletada pela abertura da palavra na sua eloquente propagação de associações dadas pela vaga, mas sequente, relação com o espaço/ tempo da elocução, em deriva de uma completude de tensões.

Do mesmo modo, podemos dizer como Bachelard é belo nas imagens que o retratam, e passamos, mais ou menos demoradamente, a pensar também no tempo, ou com o tempo, porque da ideia de fenómeno belo passamos a algo que não se detém somente na sua beleza subjectiva. E, então, a temporalidade sustenta-nos o ver e no processo de ver a imagem deles e de cada um deles: uma magnólia em flor inquieta-nos na sua beleza que se deslacha talvez de uma flor natural. A fotografia de um velho homem e o belo velho Homem que Gaston Bachelard deixou no registo de uma máquina fotográfica agrada-nos sem conceito definido, mas refulge dela algo mais: a traduzível beleza de um homem, e a magnanimidade de um homem que conhecemos, ao menos em breve aproximação a uma obra e ainda num *qualia* de imagem que, em sentido simbólico, nos pode fazer congrega a ideia de envelhecer e do ser velho a uma desinência da sua beleza e, por ela mesmo, a um espanto, ou ainda a um entranhar de angústia sobre a tragicidade do real. Algo se abre sobre o simbólico oriundo de uma imagética do tempo em sobreposição: há ainda uma classe de natureza humana no seu estatuto extraordinário sobre a metáfora do tempo/belo que me enlaça a pensar a beleza como se ela se estendesse à sobreposição de um tempo revisitado entre a quietude e a tensão de uma soberana vitalidade da beleza última da vida. Passamos a comover-nos de um hiato sem conceito à evocação de um discurso que compreende a história do contemplar, no sentido em que, por exemplo, uma árvore e a própria imagem de Bachelard nos comovem pela sua beleza, mas também pela forma como foram atravessados pelo tempo. Damos mais tempo ou tomamos à contemplação a sua imersão numa temporalidade que tínhamos em suspenso? E, podemos também fazer o exercício inverso, sermos apanhados pelo contar de uma história e finalmente suspendermo-nos num êxtase de beleza que uma narrativa contenha,

como por exemplo, no filme *A Lista de Shindler*,⁶⁹ que nos apresenta uma criança vestida de vermelho sobre o negro do teatro da guerra, para mais tarde aludir à mesma como um despojo sem vida, que é dado através de uma sintaxe visual onde o vermelho e o negro operam como um *leitmotiv* de belo-trágico.

Deste modo a questão procura empurrar qualquer imagem poética, ainda que tenha sido permeada pela ideia de belo, para a descoberta, mais aquém ou mais além da beleza, da “sublimidade”, para o seu drama, considerando que na comunicação humana o lado poético contém inevitavelmente a sua força dinâmica, nesta sintomática forma de o acto de criar fazer desencadear uma acção reflexiva em qualquer discurso poético (não necessariamente uma narrativa explícita), sobretudo porque vem desenvolver a ideia de personagem em acto de continuidade sobre a imagem do tempo e o imaginário correlativo duma narrativa. Na verdade, não sabemos se, tal como refere Deleuze, a intensidade é uma força que subjuga a beleza a uma dimensão outra de *devir-força* –

«[...] As figuras só parecem monstros do ponto de vista de uma figuração subsistente, mas deixam de o ser logo que as consideramos «figuralmente», já que, a partir desse momento, revelam uma pose naturalíssima, em função da tarefa quotidiana que cumprem e das forças que momentaneamente enfrentam».⁷⁰

– ou, se simplesmente a tomamos em estado de derivação de uma suspensão de ordem equilibradora, para a do abismo em aberto, que é um estádio inconforme a uma sustentabilidade do nosso desejo de interpelar o real. Sentindo o apelo da narrativa como contágio de uma dramatização temporal à procura de uma unidade, a inquietude remanescente oculta-se numa tensão meta-narrativa e que coexiste com uma instância de beleza que pode passar a ser residual à cadência da metáfora. Uma metaforologia que não se resigna ao carácter inócuo e se reactiva como o ser para a sua dramatização. Como afirma Didi-Huberman: «[...] a visão rasga-se entre ver e observar e a imagem dilacera-se entre representar e apresentar-se.»⁷¹

3.1 – O belo que unifica em função de uma totalidade em movimento

O processo de criação artística estima e reinterpreta o significante da beleza

⁶⁹ *Schindler's List*, 1993, realização de Steven Spielberg.

⁷⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logique De La Sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 145.

⁷¹ «Ce quelque chose, se quand même sont au lieu d'une ouverture et d'une scission: la vision s'y déchire entre voir et regarder, l'image s'y déchire entre représenter et se présenter.» (o parágrafo completo) Cf. Didi-Huberman, *Devant L'image*, Paris, Minuit-Critique, 1990, p.189.

natural em função de paradigmas da invenção e criação humanas, considerando a interpelação do inconsciente na construção e reordenamento de impressões da harmonia/desarmonia do sujeito, que já diferem do Modernismo. Ao precisar que a ideia de belo está presente na criação artística actual, nomeadamente na temática que temos vindo a considerar como exemplar, a relação entre o sentido de exploração da natureza envolve uma recapitulação de um sentir holístico. Mas a ambiguidade da expressão da beleza reforça-se, entre derivações de um modelo de representação dos seres e a cartografia de derivações do belo ao disforme e à estranheza, afectação polissémica que busca um primitivo sentir, um correlato significado a dar a comunhão entre espécies. É compreensível que o modelo da natureza não se consigne ao belo-bem de uma simples contemplação do processo de crescer, criar e deslumbrar que o universo da natureza nos oferece. A natureza, em substância, e o homem, na sua inocência de rituais e modos de ser no espaço e no tempo, podem surpreender-nos na sua instância de conflito entre espécies, de luta pela sobrevivência. A tónica de criação envolve, deste modo, uma dinâmica da arte que relaciona a beleza com a natureza e a reflexão acerca da sua instrumentalização, num conflito de recriações e rituais de produção. Assim, uma perspectiva holística adquire um novo sentido enigmático, perante o qual o criador reordena uma totalidade acerca de estar no mundo e metáforas que pretendem precisar o uso de afectos que inferem de um sentir polissémico.

Na construção artística, o carácter compositivo vive do inerente sentido dado pelo inventor a uma mimética do belo: o estado de hesitação, ou da criação de uma obra faz-se de escolhas, de instantes modais e da sua ultimação. De modo que a concretude formal de uma obra, de uma série de obras, é a construção de um percurso autoral pictórico, que não pode dizer-se neutra, insensível a esta percepção de uma dominante para construir um todo, que será maior que a soma das partes.

Funciona como utopia condicional ao homem, numa interpretação do valor axiológico do poético em que há uma extravasão dos limites sucedâneos do tempo e do espaço, por confronto com a nossa fracturante condição de trágicos seres sobre uma absoluta razão: a de uma condição temporal e espacial que se eterniza como dado *a priori* da intuição e acto sucedâneo e provocatório da concreção da arte. A linha que a arte desenha com o carácter de um novo equilíbrio a fazer-se é tão mais inverosímil quanto mais entendermos apagar quer a sua beleza, quer a sua tragicidade. Assim como não podemos anuir a uma perspectiva de vaidade e puro egocentrismo de razão de ser do

autor, não podemos pressupor uma natureza defensável que se apresenta como um ultimato de culpabilização *ad-eterna* à criação humana.

Como nos diz Eugénio Trías, importa reter esta noção de homem fronteiro como um drama que imputa ambigualmente a nossa identidade à questão de conflito e condição ética e que tem a sua cadência na saída da metáfora da esfera como totalidade, mas em busca de um modo de regradar um inumano excessivo que o inconsciente e o estudo da psicanálise revela como obediente a um Superego e, por isso, sempre em sentimento de culpa e de dívida em relação a si próprio⁷²:

«Talvez, tentei em *Ética e Condição Humana* evitar toda a prescrição legal que se acrescenta a esse incremento de culpa e dívida. Apelei às éticas da autenticidade. A uma ética na qual o sujeito pode responder à sua própria condição, ou ajustar o Ethos ao carácter limítrofe que lhe é próprio, evitando-se aquelas marginalidades (excessos) insuficiências (defeitos) que as sábias éticas da antiguidade, especialmente a ética aristotélica da Justa Medida, permitiram arbitrar, ou colocar um Logos ao seu uso prático. E sobretudo propunha como finalidade, uma conduta que espantasse o inumano (excessivo, defeituoso) mediante o ajuste da proposição imperativa a própria condição limítrofe e fronteira): “Age de tal modo que a máxima da tua conduta se ajuste à tua própria condição que não é unicamente vivente nem puramente inteligente, que não é só animal nem pode ser divina”»⁷³

O que nos remete para uma edificação de modelo estético/fenomenológico será sempre também uma descoberta da nossa natural afectação sensível e cultural que se esboroa como uma esfera ao mover-se de encontro ao que o inconsciente esconde, e a nossa personificação do mundo tenta reatar, ou transgredir. Se fomos aprendendo uma ideia sobre o belo selvagem, passando pela conotação de lobo a ferocidade, fizemo-lo por sucessivas construções criativas. Deste modo, numa condição de prospecção do mundo e na condição dramática de identidade a tornar-se elíptica, que se desdobra numa infinidade de exemplos propedêuticos, «numa inquietude para entender os seus limites espaço-

⁷² Referência ao termo *Superego* e ao conceito psicanalítico de “sentimento de culpa” - a dívida que a sua vivência comporta como anomalia - referidos por Eugenio Trías a partir de uma interpretação de Freud. Cf. Trías, Eugenio, in Alemán Larriera, Sergio, *Filosofía del Límite e Inconsciente. Conversación con Eugenio Trías*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004, pp. 109-110.

⁷³ «Quizás, intenté en *Ética e condición humana* evitar a toda prescripción legal que se acrecentara ese incremento de culpa e deuda. Apeleé a las éticas de la autenticidad. A una ética en la que el sujeto puede responder a su propia condición, o ajustar su ethos al carácter *limítrofe* que le es propio, evitándose aquellos desbordamientos (excesos) insuficiencias (defectos) que las sabias éticas de la antigüedad, especialmente la ética aristotélica del Justo Medio, permitían arbitrar, o por un logos en su uso práctico./ Y sobre todo proponía, como finalidad, una conducta que espantase lo inhumano (excesivo defectivo, mediante el ajuste de la proposición imperativa a la propia condición (limítrofe y fronteriza):” Obra de tal modo que la máxima de tu conducta se ajuste a tu propia condición, que no es únicamente viviente ni puramente inteligente, que no es solo animal ni puede ser divina.» Cf. *Idem, ibidem, id.*

temporais que implica o desejo de alienar-se de algumas crenças ou reflectir sobre elas.»⁷⁴

Por isso, essa forma unificadora que vislumbramos e reflectimos como a da beleza da natureza é hoje o resultado de um fluxo de interpretação estilística e, sobretudo, uma função em estágio de inquietante tensão para construir afirmativamente a conformidade do lugar do homem e de uma sensibilidade híbrida.

Como diz Jacques Rancière, uma ingressão num regime nocturno que reitera um certo sentido de união ao feminino e ao cinemático encontra na indeterminação do pensamento cinestésico apoio para não se tornar um revivalismo do passado recente. Ou, lembrando o *Sistema Antropológico do Imaginário*, de Gilbert Durand, porquanto esta ingressão se inscreve num regime imagético de recepção cujos esquemas verbais se enunciam a *Ligar e Confundir*, e a estruturas, respectivamente, sintéticas e místicas, que explicam reflexos dominantes como os motores, os músico-rítmicos, os cinestésicos e, ainda, os térmicos, tácteis, olfactivos e gustativos (agregando os arquétipos, tais como os simbolizados pela roda, o fogo-chama, o filho, a árvore, o germe, a lua, o andrógino, o Deus plural, a taça, o a água, a noite, o recipiente, a morada, a flor, a mulher, etc.)⁷⁵

3.1.1 – Totalidade, a beleza inquietante e o sublime

Na verdade, na sequência do seu carácter unicial e formalista, a beleza concerne ao estético um virtuosismo indelével sobre o qual poderíamos reafirmar um valor em construção paradoxal do seu poder de síntese fenoménica e instrumental, na veiculação de conteúdo e expressão. Se, como nos diz Eugenio Trías, há um sinistro que se descobre sobre uma simetria e uma organização formal no belo renascentista,⁷⁶ haverá um pulsar formal e organizacional da beleza que nos afecta e que não se apaga na construção das obras de arte e na reintrodução da criação poética a novos campos de poder de afirmação do estético. Este é um problema complementar ou intrínseco à democratização do gosto e à elitização de novas correntes que, de um ou outro modo, procuram escapar de uma forma de sucesso banal de comunicação entre as massas. A construção de uma ideia ambígua sobre o momento da beleza, infere, pois, de uma condição inquietante e não apenas de um ponto de vista de contradição que deixa para trás a condição de uma

⁷⁴Cf. *Idem, ibidem*, pp. 19-25; pp. 41-46; pp. 72-78; p.117.

⁷⁵Cf., Durand, Gilbert, Anexo II, “Classificação Isotópica das Imagens” (esquema sobre os dois regimes de arquetipologia - *Diurno* e *Nocturno*, este último subdividido em estruturas *Sintéticas* e *Místicas*) in *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Presença, 1989, p. 305.

⁷⁶Cf. Trías, Eugenio, *Lo Bello y lo Siniestro*, Madrid, Ariel, 1996, p. 17; pp. 47-74.

perspectiva do mundo finita, e abre as perguntas que Eugénio Trías coloca nesse sublinhar entre manter a ambiguidade e não a contradição:

«O belo será começo, iniciação, ponto de partida de um périplo e singradura até ao mesmo coração divino. Mas essa viagem, através da escura selva, não estará isenta de perigos e inquietudes»⁷⁷.

As perguntas continuam neste tom de ambiguidade, a dúvida, desde a curiosidade sensível e intelectual até à profundidade do ser, de modo que Eugénio Trías remete a sua visão de passagem do *sublime* ao *sinistro* como uma fonte de trevas, um feudo de mistérios, que recria um efeito contíguo à beleza, como no aforismo de Rilke: – «O belo é o começo de o terrível que os humanos não podem suportar».⁷⁸

Para lá de todos os meandros de invenção do seu autor, inclusivamente aqueles que pretendem contrariar, fugir, o contemplador reencontrar-se-á perante uma imagem. Ou, o que mais obstará contra um significante total será o carácter de unidade de uma obra, e como este reflectirá um formalismo negativo e uma espácio-temporalidade em que o transe se recria como eufemismo.

Como se invertêssemos o plano de contemplação de uma imagem de Caspar D. Friedrich, o que a corporeidade possibilita é um imaginário onde o local e a natureza nos devem fazer transgredir a ideia de contemplação para uma imersão num plano mais holístico; numa anamnese do Sublime que caracterizou a aproximação romântica como uma simbiose contemplativa e verdade transcendental centrada no homem. O que não devolve ao sujeito a nominalidade de espírito, mas antes a imersão, a integração condutora, sensível; a que começa por instigar um arcaico poder de força *naturans* em que o homem se envolve como nómada, numa holística, mas inquieta viagem que parece começar. O caminho é uma aprendizagem do homem acerca de um alocar-se ao devir, enquanto esquecimento de si e do seu poder criador. A noção de verdade é dada afirmativamente, como um superior sentido de uma identidade que continua a interpelar uma obscura transcendência do eu.

⁷⁷ «Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singradura hacia el corazón mismo de lo divino. Pero ese viaje, a través de la selva oscura, no estará falto de peligros y inquietudes.». Cf. *Idem, ibidem*, p. 28.

⁷⁸ «Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar» *Idem, ibidem*, p. 29.

3.1.3 – Drama e a sobreposição espaço-temporal dos planos de imagem

Pois, em que tempo de juízo e em que relações espaço-temporais se podem sobrepor e conjugar dialécticas sobre uma intuição da beleza? Por princípio nenhuma que nos resuma o tempo como uma sucessão de um para nós objectual, mas também dificilmente uma primacial ideia de ajustamento de uma dinâmica que não nos subtraia a uma ordem racional em que sobreposição ou conjugação se resolvem numa síntese de variações possíveis. Quanto a nós, esta sobreposição ou conjugação entende-se como uma alternância, para dizer, de um modo tangencial, que há que apontar pontos de uma curvilínea espaço-temporal que inscreve a síntese fenoménica, como se a tradução a uma profundidade continuasse um estágio de relação entre imagens em fluxo de representação, cuja mediação restitui ao imagético o sentido intuitivo de ver polissémico. Quase como entendendo que coexiste um carácter espacial na metáfora da arte e na sua relação com o tempo *a priori* da sua intuição de drama adjacente: uma noção acerca da qual nos escapa a possibilidade de descrição e a capacidade de apontar, quer o ser subjectivo de um sentir poético, quer o ser copulativo de uma identidade nova em que o ser metafórico se transforma e descobre estar fora-de-si.

Mais do que apontar e descrever os estádios temporais e o espaço que os dá a ver, esta dimensão tem o imutável sentido de um enigma e o virtuosismo de tentar elencar os limites da nossa condição de compactuar com uma transcendência. Como se diz na metáfora e mesmo na metáfora a que se recorre para indiciar e exemplificar o mais simples de um estágio de êxtase poético, perde-se algo da realidade e aloca-se algo que está em vez do todo. Por isso a arte aponta, sistematiza no seu modo provocador. Mas não consegue descrever o real, e apenas pode elencar uma possibilidade infinita de dados exemplares reordenados por uma imagem. Esta imagem expõe os limites de percepção humana aos jogos de poder de uma comunicação metafórica. Nas sucessões tangenciais ao que se inscreve ou ao que não se inscreve na curva desta co-presença ficcional do ser na arte, a regra do jogo é sempre a que premeia um seguimento de introdução à imagem, que o outro interpretará. Mas, tudo isto não se limita numa construção que fecha a arte ao estético, pelo contrário, reabre o estético, e a nosso ver mais do que nunca, a uma actualidade de uma estetização que reaprenda desde onde os produtos da arte nele se inscrevem e pontuam o curvar de uma linha numa cartografia de uma estética geral. Podemos, no entanto, pressupor que esta linha indicia um sim peremptório a um fora de nós que, por isso mesmo, se diz desenhável, como um fio de concatenações que nos temos que dispor a rever.

Por isso, também o vale tudo da arte é axial e dificilmente determinável na sua potencialidade circunstancial para nos deixar a pensar os limites de uma estética do gosto: o valor referencial que a desconstrução de Marcel Duchamp teve para a criação artística, reverte hoje a favor de uma desconstrução do neutro, ou mesmo da sua edificação em sentido contrário: reaprender como ao real se cola um abismo de significados e o quanto é difícil fazer parar a mente ou excluir o drama na nossa condição de seres humanos.

Se pensarmos em termos de figural, o neutro de Duchamp funciona para uma desmitificação do outro e do seu território aquietado por engano circunstancial, tanto em termos de uma natureza vital e simbólica, como de uma flexão ao sentir do inominável. Como se pulsasse um enigmático modo de criar, há num *ready-made* um paralelismo trágico que nos é revelado pela tentativa de fechar o significante ao vazio da interpelação do outro. De certo modo, a não comunicação total será um ponto culminante do solipsismo. Por isso, a seu modo, a intuição poética prossegue nessa condição reflexa, cujo processo interpela um estádio pária e, ao mesmo tempo apela a um valor de transcendência que apaga a comoção dramática, reabrindo a discussão acerca dos limites de uma estética do gosto; a potencialidade do drama de um sentir o abismo real e a indeterminação entre documental, funcional e artefacto simbólico.

Na sombra de uma derivação do belo, a disformidade ou o expressionismo, e inclusivamente todas as tentativas de abstracção da arte, recolocam-nos em face de uma percepção para apreender ou reaprender um poder tácito de afirmação de uma construção dita vanguardista, contudo a desejar constituir-se numa resposta virtuosa e profissional duma classe. Em paralelo, Dave Hykney descreve como a graça foi um sinal do virtuosismo renascentista e do problema de afirmação de competências profissionais que conjugaram o problema da perspectiva icónica do renascimento com o culto de uma figuração presentativa de uma beleza. A beleza em estado de graça e virtuosismo para designar tanto uma classe quanto o seu sucesso capital, como diz Dave Hykney: uma graça tornada visível como poder de sedução, que encarna à semelhança humana uma beleza icónica, politizando a beleza santificável da pintura renascentista⁷⁹. Nesta perspectiva, Dave Hykney sublinha como o problema da beleza não se pode presumir a contragosto da afirmação do valor da arte, mas pelo contrário, em função de uma apropriação territorial numa dada sociedade: o carácter religioso e político que a beleza assume é também corporativista e constituiu um valor mercantil, que desenvolveu a

⁷⁹ Cf. Hykney, Dave, *The Invisible Dragon. Essays on Beauty*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, pp. 8-10.

propedêutica do belo humanista, dissimulando um convénio entre artistas e um poder para-político que prova a residual potência da beleza na arte como valor de comoção de massas. Enquanto tudo pode parecer ter sido um estilo ou uma questão de vanguarda artística,⁸⁰ a questão sublinha a apropriação de uma educação contínua do gosto sobre um poder imutável conferido à beleza idealizada, que imperou na construção de percursos estilísticos, no surgimento de escolas competitivas, inclusivamente as que vemos evoluir para a desconstrução do belo.

A aprendizagem do belo e das suas derivações entronca, assim, com a necessidade de se constituir uma nova classe de gosto, por princípio revolucionário: em contragosto com as suas escolas antecedentes, mas ainda a propósito de um poder unicial que envolve a criação a uma totalidade de mundo: numa redundância do seu poder de uniformizar a obra na cultura. Todavia, a Beleza é como uma matriz apenas pseudo-perecível, que a própria aculturação da arte recria como um desvio aparente à cultura clássica. Enquanto tal, vai reabilitando os rituais e os conflitos que se infirmam, desde um paradigma de sedução até à de um fulgor humanista que, incluirá a sua derivação ao feio e ao repugnante modernista.

O que nos reporta, ainda, como tragicamente circunscritos, será também possível de se inscrever num sentido lato de eufemismo e sublimação de uma organicidade vital que, na própria natureza, se diz como vitalismo da sua pródiga reprodutividade e subsistência. Não obstante, uma aproximação à natureza, como reflexo condicionado a esta visão trágica, não pode ser tomada como uma sucedânea referência dos produtos artísticos a um modo de eternização do homem e como carácter distinto dela; irrecuperável numa dimensão unitária. Assim, entre a ideia do sublime e do trágico, o eufemismo da beleza resume uma frugalidade da forma e uma parceria a uma não forma que nos deixa ao desabrigo e ao contraponto de uma revisão da natureza que não pode pressupor o apagamento da arte, condenando-a a uma representação do utilitarismo directo, da defesa linear do mimético natural.

Retomando os exemplos da arte que descrevemos introdutoriamente: haverá uma epifania que é modo de ver em proximidade e em busca de uma reformulação do modelo mais puro que instiga a arte actual, como acontece em Alberto Carneiro e Andy Goldsworthy. As suas obras podem relevar um grau de aproximação maior a uma *mimesis*

⁸⁰ Cf. *Idem, ibidem*, cap. “Enter To The Dragon: On the Vernacular of Beauty”, pp. 2-17.

do estético da natureza, enquanto as de Francisco Tropa e Rui Chafes envolvem uma consciente distância desta relação de pureza e uma prospecção que envolve a representação da natureza questionadora humana. Mas todas as produções são construções criativas cujas percepções sincréticas exemplificam, também, uma necessidade de transgressão e o valor dessa transgressão. Por isso o valor em causa começa por enunciar a questão: qual será hoje o poder da arte para transformar a visão do homem e aprofundar relações transgressivas com a cultura que vai sempre cristalizando relações atávicas com um progresso ético? E a resposta inclui a capacidade de dar um sentido profundo a relações menos antropocêntricas, procurar criar relações que se crêem menos projectivas dessa natureza humana e menos egocêntricas. Contudo, todos comungam dúvidas; e os artistas modelam sombras e luminâncias sobre o que pode fazer coalescer uma dimensão de um modelo estético que não pode alienar-se da sua condição humana.

4 – «O Trágico é Agora»

A cinética de uma imagem pode tomar-se numa sobreposição entre o que o símbolo traduz e o que a forma redime e suspende numa contenção de momento de puro fenómeno de belo? Se houver um belo puro, este recolocar-nos-á perante uma beleza pura, tal como a de um pássaro? E se for um canto não artificial de um pássaro? Por ele deixaremos de lado todas as imagens criadas pelo homem? Que podemos dizer a propósito do real e da inquietação da arte que através dele parece querer ordenar o seu bom-tom moral e político?

A beleza pura, assim configurada sobre um universo de natureza supra-sensível, não fala de derivações sobre o sentir constrangedor em que a própria natureza nos emerge e faz imergir como criadores ou contempladores: a morte, a degradação, a ferida. Algo mais haverá para agregar ao sentir? - o inimaginável sublime na sua potência ou magnitude infinita?

Se o feio pode ser uma derivação do belo, supomos que há uma beleza que parece recuar numa derivação entre um *a priori* da intuição de todas as representações em nós para um estágio de apreensão que sobra desse belo, como um recuar de um pacto do êxtase poético à carne do real e à génese de uma mitopoética. Mas o que parece sobrar-lhe, talvez seja diferente daquilo que o sublime abarca. E escolhemos a palavra recuar sobre um êxtase de beleza como se a intuição do tempo fosse uma tomada de consciência em nós sobre o lado fragmentário da intuição fenoménica da natureza, que se aproxima numa sobra, num sucedâneo da consciência sobre a relação forma-real, e a nossa simultânea incapacidade de ver o todo em acto contínuo, necessitando de o formatar por partes. Neste caso, ver o sentido do fenómeno de beleza é ver a parte numa quase forma que contém um prazer ou um desprazer, uma informidade do seu sentido esquemático, mas que se articula num estágio de admiração ou o de estupor para-estésico sobre um real instigador. E se há uma relação entre naturezas e uma humanidade eivada de uma estética que nos conduz desde uma intuição *a priori* da natureza e da representabilidade dela no nosso juízo estético, haverá também uma conformidade maiormente inquieta, ou assaz tão desequilibrada como a do prazer negativo do sublime, que nos demanda a abarcar o todo e, nomeadamente, na desinência entre um todo que se conhece por sucessivas modulações entre criação humana e cultura em aproximação à natureza genésica e figural de onde vimos emergindo como animal curioso. Contudo, e simultaneamente, a nossa curiosidade focal é limitada pela aceção de faculdades de relação entre a construção

parcial e a visão panorâmica e, por conseguinte, opera o reconhecimento que fazemos de como diferentes acepções se estabelecem a um tempo infinito ou a uma percepção finita do tempo e, nos permitem crer e descrever num progresso, ou numa mito-logização em constructo para uma melhor convivência entre seres.

É sobre uma condição, aparentemente esvaziada de conteúdo, que o próprio movimento criador faz descobrir como significado uma beleza num decoro que não chega a ilustrar um reduto de real que se evidencia, em prol de uma geratriz que se comunica entre a finitude e a infinitude: a de uma colocação da metáfora poética ao rolar de uma ênfase no tempo. E, porque se há um tempo *a priori* na beleza, ela dirá de uma certa inquietude como um apurar que já transpôs. Numa vivência comunicativa, as novas gerações entretecem com ela um drama sobre o modo de sobreviver e narrar esse conflito unido à beleza: o contínuo entre a imagem do tempo e a imagem da beleza que nele se produz, reflecte um instante e a sobreposição cinética de metáforas sobre o que se instiga como transitar um caos.

Por um lado, nesta acepção, beleza funciona como cânone modular, imprescindível à categorização do estético, por outro, opera como se mitigasse um todo e, assim, fosse esse poder possível que resulta ainda de uma apropriação fragmentária acerca do todo. É o real que nos instiga e onde a arte e o estético se ordenam numa aproximação a um paradigma de *mimesis* da natureza e da sua beleza, temos mais do que uma soma de partes ordenadas por uma visibilidade pura, porém continuando um desvio a um sujeito em harmonia.

Por outro lado, as suas modulações históricas tomam-se como modelos de perseverança de uma latitude difícil de medir em graus de soberania moral ou ética, já que o sentido de decorativismo ou de quaisquer outros ismos escolásticos/estilísticos não chegam para unificar o real e o bem, mas tão pouco servem para anunciar uma verdade escondida do mal que assentaria a proximidade do feio e do sinistro numa modernidade realista, ou tão realista quanto menos bela, ou tanto mais disforme ou, até, sublime, quão mais radical, verdadeira e total.

A beleza pura será, pois, algo que não mistifica uma inverdade significativa? Vista na sua astaticidade histórica, a beleza pura seria uma imagem sem dramatização, seria o apazível de uma contemplação. Contudo, há na sua condição reflexiva de fenómeno de belo uma necessidade premente de actualização, de desgaste da forma e do seu poder de sedução. A beleza prodigaliza as suas derivações de belo natural e ao mesmo tempo

afirma-se como um poder insofismável sobre o real e a interpelação humana que dele fazemos. Por isso, perguntamos: a beleza poderá ser pensada como uma ferida que se abre sobre uma contemplação pura e aquietada do real; uma via dramática sobre um caos que nos personifica, e da qual o disforme e o informe sublime derivam, como categorias consubstanciais?

Quanto a nós, o caminho da categorização do sublime na arte é controverso, já que o entendemos como uma categoria que faz a sua redução fenoménica à experiência da natureza. De modo que propomos pensar a beleza em sobreposição hipotática ao trágico, passando a questionar se o trágico não poderá ter ficado na sombra do belo-sublime romântico e, em especial, do sublime modernista.

Não obstante, consideramos que a conjugação de beleza e de trágico reavaliam uma função interpretativa dos produtos artísticos e de uma estética ainda apologética de uma ética para um retorno à natureza. Neste sentido, a beleza artística e a beleza pura não se consignam a um modelo naturalista, mas a uma interpretação que atende à pluralidade de derivações de uma conjugação do problema da natureza como *mimesis*, recriada por uma reaproximação da obra de arte à função operativa de uma polissemia de sentidos. Neste caso, abarcando a importância de uma estética de contemplação e de defesa da harmonia entre o homem e a natureza. Esta perspectiva-se desde uma pluralidade de constructos artísticos que apontam para a passagem de uma metaforologia do belo e do trágico, modelados em proposição de um figural que unifica o valor da trivialidade das emoções com a reflexão sobre um sentir comum e, simultaneamente, a uma extravasão expressiva das formas racionais e irracionais. Tal implica pensar a visibilidade como um pressuposto contíguo a um ver retomado desde a possibilidade remanescente de pensar a liberdade como uma instigação não irracional, mas tão pouco cartesiana. Por isso argumentaremos a existência de uma sombra trágica sobreposta a uma unidade da beleza e às suas derivações, estranhando o puro formalismo do Belo, acrescentando uma perspectiva actual acerca do legado do fragmento modernista para a produção artística. Como refere George Steiner: — «O absolutamente trágico, é, portanto, não apenas insuportável para a sensibilidade humana: é falso para com a vida».⁸¹

Por mais desapropriado que pareça a razão focal na beleza e no trágico e na sua dramática tensão mitopoética, tem um mentor que surge do lado da pintura e dá corpo intuitivo a esta defesa: a pintura como drama é exemplarmente um intrincado manifesto do

⁸¹Cf. Steiner, George, *Paixão Intacta*, Lisboa, Relógio D'Água, 2003, p. 142.

percurso de Mark Rothko: ele poder ser visto como exemplar de uma consonância entre a beleza e o trágico ou vice-versa. Contudo, precisamente a obra de Rothko tem servido maiormente para exemplificar o problema do sublime e uma filosofia negativa do transcendental. A questão da exemplaridade na arte pode sempre abrir o paradoxo e, neste caso, um paradoxo em torno do vazio, do informe sublime, ou do trágico que numa absoluta topologização da obra, se congrega na presentabilidade do nada que ocorre, como refere Carlos Couto, numa dimensão arcaica e ambivalente, como se houvesse necessidade de reflectir da “trágico-(co)média” ao Witz, ou melhor dizendo, incluir o Witz rothkoniano, mas num entre dois do que é meta-instância de um intervalo da imagem icónica: a comoção em acto a cuja identidade espaço-temporal se torna resiliente um ser em drama de contemplação:

«[...] drama de drama-acção, e cuja arqueologia semântica introduz não somente a noção de teatralidade «entre tragédia e comédia, não só a dimensão do acontecimento terrífico e tocante (comovente, vem dicionarizado), como introduz a noção de «entre»: é neste intervalo do entre, cómico e trágico, que devemos entender o Witz, e particularmente o Witz de Rothko – uma espécie de santidade trágica (Clément Rosset falará do sobreano prazer da dissonância trágica, enquanto Francis Bacon pintor afirmará a «brutalidade do facto» - Quando Rothko afinal refere a «intensidade» da sua pintura, ela deve ser entendida como potência suspensa ou imobilizada na tela, a «privação suspensa» (Lyotard/O Inumano. «o choque supremo é que Ocorra (algo) em vez do nada, a privação suspensa»))»⁸²

Portanto, até porque Rothko reconhece a mitologia grega⁸³ e também A *tragédia* de Nietzsche, este imago de um reduto que insinua a imagem que o comove perante a questão híbrida do sentir. Porém, ainda, do sentir o processo que cinde o ser - a comoção da imagem da identidade vazia, mas que não representa a filosofia do nada em si, porque a imagem já é sobre ela um passo adiante e, todavia, um através da coisa em si, que vista numa *epoché*, tenderá sempre ao ímpeto interpelativo dos limites e do esboroar dos limites. Sobre o ser e o nada, que a arte suporta, no paradoxo, continua a explicar-nos Carlos Couto: — «O trágico, em Rothko, na sua agudeza-grave ou aparente serenidade, é como a Ideia de um Suporte que exhibe algo de in-suportável ao olhar»⁸⁴

⁸² Cf. Couto, Carlos de Sequeira Costa, *Blue and Brown*, Lisboa, Fenda, 2000, p. 187.

⁸³ «Whenever one begins to speculate about the nature of art, I have never been able to find more pregnant rhetoric, or symbols than those of the greek Gods, especially if you have a western mind, and are at best a reluctant traveler on esoteric and rarified planes. (...) It seems that the role of the artist is to pry and prod at the risk of the destruction which were wages that might come invaliding forbidden ground, A few escaped destruction & came back to tell the tale. » Cf. Rothko, Mark, *Rothko, Writings on Art* (fragment, 1954) New Haven, Yale University Press, 2006, p. 109.

⁸⁴ Cf. Couto, Carlos de Sequeira Costa, *Blue and Brown*, Lisboa, Fenda, 2000, p. 189.

Do ponto de vista de Rothko, a questão coloca-se considerando que «se a arte tinha um papel intenso, pungente, na sua vida, seria por causa do seu sentido dionisíaco»⁸⁵. Ou na verdade, é na mitologia dos deuses gregos, na sua pregnante retórica e símbolos, e no trágico de Nietzsche, que Rothko diz ter encontrado: «um enquadramento poético para o que ele intuía como o que viria a ser o seu percurso e o seu papel ao contar essa fabulação, encimando um risco próprio do papel do artista, e evitando a destruição de um legado fundamental que poderia vir a ser esquecido».⁸⁶ Incluindo a relevância e importância das suas próprias especulações acerca da natureza da arte versus a diletância da sua condição subliminar de relutante viajante pelo esotérico, Rothko adverte que sabe que a arte não pode imitar a tragédia grega, continuando a anotar:

«E para ser lembrado que o que pode ser arrebatado dos deuses depende de estratégias que não podem ser ensinados, nem aprendidos, uma vez que nunca se pode enganar Deus do mesmo modo duas vezes, e espero que isto explique o meu enlevo.»⁸⁷

Importa sublinhar que a representação do belo sublime, herdado de uma noção metafísica do valor da relação homem/ arte/natureza, é estendida aos dois planos numa metamorfose que oblitera a valência da frontalidade do estético como possibilidade de uma comunidade subjectiva, que se ordena numa natureza comum e supra-sensível. O sublime modernista é já uma derivação estranha e que não se centra numa metafísica, mas na condição humana e na possibilidade de a arte evocar um caos e o próprio desequilíbrio introjectivo da sua alocação abissal. Se o Sublime nasce de uma fenomenologia transcendental e romântica, reabre-se no centro da disrupção da decadência metafísica, entre uma moral crédula de um bem-estar, ou interessada na experiência limite de libertação da consciência humana como mundo límbico de sensações. Mas mesmo assim, não é a oposição de planos entre divino/humano e as questões metafísicas de uma ontologia do ser que procura uma redenção à finitude, mas uma crítica metafísica que remete as questões dos limites do que é sensível e cognoscível a modulações variáveis do próprio conceito de metafísica, que continua na prospecção da arte a questionar o ser total e por inteiro.

⁸⁵ Arasse, Daniel, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 93.

⁸⁶ «It was many years ago that I encountered a reflection upon this relationship in the Birth of Tragedy of Nietzsche». Mark Rothko citado por Daniel Arasse, *ibidem*, *id*.

⁸⁷ «And to be reminded that what can be snatched from the gods depends upon ruses, which can neither be taught, nor learned, since you can never trick the God in the same way twice, and hope this explains my rapture», Mark Rothko citado por Daniel Arasse *ibidem*, pp. 109-110.

As possibilidades que diferenciam o sublime da pintura romântica do sublime modernista devem referir-se como discussões actuais, contudo, partindo da tomada de consciência que pensámos o fragmento modernista desconsiderando uma unidade subjacente a uma perpetuação da sua escala infra, mas não menos significativa dum conflito sobre finitude/infinitude, caracterizada pela extensão do que se cria em conformidade com o infinito da natureza da psique humana e com o seu extraordinário poder. Portanto se o modernismo, e em especial o Modernismo Americano, venceu uma produção artística em grande formato à qual se conota o sublime na sua modalidade de imensidão, e o enquadramento de uma contemplação subjectiva da discussão da informidade primeira, a que imaginação não consegue criar a síntese formal, do ponto de vista da fenomenologia kantiana. Haverá, no entanto, que discutir e comparar deslocações desta informidade, tal como as que reportam ao pequeno formato e ao sentido de poder disruptivo que a arte recria como anamorfoses. Portanto, pensar como na pequena instância aprendemos a dar um sentido lato aos fenómenos apresentados pela produção artística que, aparentemente, se subtraem do todo. Por assim dizer, a uma expressão mais abscondita da liberdade e do poder emocional e condicionado pelo inconsciente, e se devemos precisar usando uma metáfora: entre laços é o que se suporta como insuportável ao olhar, que resiste humanamente nessa condição de criador comovido, porque recriará, ainda, uma intensidade ao humanizar o apagamento da imagem, deixando-lhe um rasto.

De acordo com Lyotard, o sentimento perturbador do sublime kantiano, pode ser pensado na continuidade do discurso disruptivo apresentado pela informidade que caracteriza as vanguardas artísticas: — «*Eu penso particularmente que é na estética do sublime que a arte moderna que [...] vai encontrar a sua recriação, e a lógica das vanguardas os seus axiomas*».⁸⁸ O modo como vemos o trágico, difere de qualquer perspectiva que considere que é possível afirmar o sublime na actualidade, ou como Lyotard afirmou, elegendo Barnett Newman (que faz a pergunta retórica. «The Sublime is Now»⁸⁹) como exemplar de uma panorâmica alargada acerca do modernismo e do testemunho artístico da arte pós-vanguarda, que se exemplifica na exposição *Tiger's eye*⁹⁰ (uma série de obras de enormes dimensões, monocromas com uns traços verticais separadores). Do ponto de

⁸⁸Cf. «Je pense en particulier que c'est dans l'esthétique du sublime que l'art moderne (...) trouve sont resort, et la logique des avant-gardes ses axiomes» Lyotard, Jean-François, "Correspondance 1982-1985", in *La Condition Postmoderne, Rapport sur le Savoir*, Paris, Editions Galilée, 1985, p 362.

⁸⁹ Cf. Newman, Barnett, *Selected Writings and Interviews*, Oakland, University of California Press, 1992, p. 171.

⁹⁰ Newman, Barnett, *Barnett Newman: The Stations of the cross, Iema Sabachtami*, (catálogo) Nova Iorque, Solomon R Guggenheim Foundation, 1966, in <https://archive.org/details/barnettnewmansta00allo>

vista de Newman, ainda devemos sublinhar como o sublime seria um sentimento inerente à dimensão metafísica, como o imenso espaço onde se perde o olhar do homem ao contemplar a obra mas, simplesmente ainda, comparável com o que não se presentifica na presença física de estar com uma pessoa.⁹¹.



Fig. 37 - Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51. Óleo / tela, 242,2 x 541,7 cm. Museu Moma. Nova Iorque.

Quanto a nós, neste contexto o modernismo e as pós-vanguardas modernistas podem distinguir-se da seguinte maneira: em sentido genérico, o modernismo está interessado com a disrupção da beleza da forma e com uma disformidade da sua “presentatibilidade”, enquanto a arte das pós-vanguardas, sobretudo americana, tenta apresentar um reduto a uma não proximidade à forma. Contudo, não cremos que a obra se torna abissal e incomportável para os limites da imaginação. Barnett Newman é quem, intencionalmente, tenta comover o espectador através das suas pinturas com o discurso que recria o paradoxo entre desinteresse pela representação literal e a possibilidade de encontrar na abstração uma imagem que se afirma perturbadora. O pintor deixa fazer sentir que algo profundo e importante reside na condição contemplativa das suas obras, como uma relação a uma natureza adâmica e intuitiva. Todavia, quanto a nós, será discutível que tal possa ser identificado com o sublime informe kantiano, entre outras razões porque cremos que a visão, na sua cinemática, tende a construir sempre um foco de totalidade que se

⁹¹ «It's no different, really, from meeting another person. One has a reaction to the person physically. Also, there's a metaphysical thing, and if a meeting of people is meaningful, it affects both their lives». Cf. Harrison, Charles; Wood, Paul (coord.), “The Ideas of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?”, in *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997, pp. 52-3.

torna sucedâneo, mas, simultaneamente, de acordo com uma unidade, que está subjacente à orgânica da visibilidade e ao seu poder de compensar o desequilíbrio e a infirmitade.

Ora, para nós, é possível revisitar hoje a mesma ideia de performativo e a capacidade de choque que, designadamente a pintura americana de grande dimensão apresenta, como uma qualidade que continua a ser paradoxalmente uma questão de redução ao sentido trágico que o modernismo manifesta.

Pensando na qualidade de choque relacionada com aquele poder que não se liga directamente à imensidão da imagem produzida, mas à força de variações que dramatizam o poder de nos comover desmesurada e compulsivamente (nas suas variações e modulações artísticas), o que podemos inferir é uma primeira condição para repensar uma outra condição de destino da humanidade e da sua condição de ser moral. Entre as variáveis de uma perspectiva de anuir a obra de arte a uma prospecção do todo, considerando o ser humano como valor modal intrinsecamente activo, a humildade e a culpa permanecem tanto aludindo a uma tragicidade quanto dando continuidade à condição de sublime. Deste modo, tanto o Sublime de Kant, quanto o Sublime em Burke⁹² estabelecem consonâncias com o pré-romantismo e um certo romantismo da arte que se propagam até ao modernismo. Contudo, nem a subtracção referida por Newman ao Sublime de Burke, como liberto de um formalismo Belo-Sublime, nem o sentido presentativo de perturbação disruptiva que Lyotard designa como sublime e a diferença nostálgica das vanguardas e pós-vanguardas⁹³, nem Barnett Newman, estarão isentos de uma potencial comoção em relação ao trágico. Na verdade, é necessário tentar reenquadrar o que se pode entender como trágico e os aspectos da sublimação e projecção de emoções básicas na obra de arte, como paradoxos entre uma perspectiva de sublimação oriunda da psicanálise e a questão da informalidade, da incapacidade da imaginação em formar uma imagem. Embora seja compreensível que ambos reactem qualquer das perspectivas do sublime ao informe da imagem, na arte e na estesia da natureza, é o real

⁹²Cf. Burke, Edmund in *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, part II, sect. iv, v, ix.

⁹³«Voici donc le différend: l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir. Or ces sentiments ne forment pas le véritable sentiment sublime, qui est une combinaison postmoderne (intrinsèque de plaisir et de peine: le plaisir que la raison excède toute présentation, la douleur que l'imagination ou la sensibilité ne soient pas à la mesure du concept. Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable.» Cf. Lyotard, Jean-François, *La Condition Postmoderne, Rapport sur le Savoir*, Paris, Editions Galilée, 1984, pp. 364-366.

e a própria condição de formular significado que conduz o dramatizar a um substrato metafórico potencialmente trágico.

Na verdade, o desejo de criar não é interesseiro em relação ao real e ao que de profundo se indicia no percurso da arte. Mas mantém em suspenso, quer a possibilidade de o real ser um abismo pré-indicativo de significados, quer a dimensão imaginativa do homem recriar sempre um eufemismo a uma consciência de si. Neste caso, as etapas que se sucedem não fazem mais do que concatenar uma aproximação ao real que foge à consciência do sujeito como identidade. Por dificuldade inclusiva de conciliação do desejo de ficar quieto, a relação fenoménica da arte resiste ao complexo sintomático tomado desde a consciência interior que se dirige ao exterior objetual, mas que, tal como o real, é um trajecto de interesse que resiste a doar uma premissa de totalidade, o que necessária e sensitivamente vem complementar a construção e a desconstrução da imagem como manifesto de um complexo dirigido a uma impossível entelúquia de um pulsar logos-vital.

4.1 - Preâmbulo para uma perspectiva do belo-trágico

O Sublime sobrepondo-se ao *Belo* como categoria, no Romantismo, alude a uma aproximação a essa imensidão de forças, configurando uma percepção entre figura e fundo, que consente numa revelação sem conceito que vem abrir toda a inquietude da unidade da obra de arte. Na sua contiguidade, a percepção perde a dimensão mais representativa, e a irrupção de uma metamorfose já não se predica desde a relação entre pequena figura e grande plano, mas na presentificação de uma *sensação* que tanto pode comportar a desmaterialização da figuração quanto a sua irradiante vocação de horror em devir transitável a uma outra alteridade. Pois esta outra converge com o espaço e o tempo de uma introspecção sobre o que, em sentido lato, podemos nomear como expressão de um humanismo que a produção artística do século XX faz transitar entre o expressionismo da desolação do ser humano e a sua expressão esquizoide; uma experiência para tangenciar um mundo que se habita desde os infra espaços de uma vida. Digamos que do existencialismo e do expressionismo sobrou uma humanidade confinada numa crença de habitar o mundo sem Deus - algo humanamente incómodo e que faz desfalecer todas as topologias de uma utopia do poético. E de incontável, gera-se uma mega instigação; ser agora como e à imagem de quem? Pensar-se-á numa meta-desumanização, que recomeça desse estoico refreamento do expressionismo, mas especialmente porque ele já foi fragmentação, imagem de um foco de uma infra memória do habitar o existencialismo.

Podemos, ainda, compreender que, se de um lado o grande formato nos faz evocar a dúvida e a consistência do sublime como real informidade apropriável à concreção da arte, por outro lado o grande formato dispersa-se ou distende-se como um foco, mas de uma multiplicidade de focos que dispersa esta experiência de uma verdade construída sobre vários pontos de vista. Mas esta experiência serve para medir forças com esse espaço abissal que a arte toma como um reduto de uma espácio-temporalidade que, justamente, por ser mais real, promete uma experiência poética aparentemente mais abissal que opõe instinto a razão e capta a divergência com os sentidos que redimem a nossa ideia estética a um limbo sincrético ainda mais indeterminável, mesmo enquanto harmonia estática. Continuando a pensar na ideia de abismo, citamos Bragança de Miranda, numa aceção entre o equilíbrio/desequilíbrio mediado pela percepção da existência de um abismo e o momento seguinte de queda num abismo:

«Pode parecer estranho, mas agora que estávamos nas fauces do abismo, senti-me mais calmo do que quando nos aproximávamos dele. Tendo afeito o meu espírito à perda completa de esperança, libertei-me de uma boa parte daquele terror que a princípio me fizera perder a compostura. Creio que foi o desespero que me retesou os nervos.»⁹⁴

É a presença na arte de uma herança do valor da comoção performativa que reedita de novo obra, mas num contexto que se reajusta na aprendizagem da falência do a-simbólico, como ritual de apreensão de um caminho para a polissemia e a visão que não é mais um sentido condutor único. Neste sentido, a visão traduz um habitar o caos-informe e a sua potencialidade significante resume um encontro com a trágica cisão entre a cultura e a natureza perspectivada como a paisagem, onde o ver se alarga e distende, numa reflexividade de uma imaginação produtiva do sublime. A aprendizagem encontra, pois, um reduto sobre questões que referem o trágico e a abissal medida do homem frente a um poder da natureza com a qual perdeu um sentido metafísico, ou uma espiritualidade de comunhão que tinha ficado ultimada pela experiência do Sublime como medida de sublevação de um Belo a um estado de transcendência moral.

⁹⁴ Miranda, José Bragança de, *Queda sem Fim*, Seguido de *Descida ao Maelström de Edgar Alan Poe*, Lisboa, Vega, 2006, p. 71.

No entanto, não só a actualidade pode furar a qualquer momento esta condição de grande obra/grande formato⁹⁵, como é nela que intuímos poder diferenciar e, simultaneamente, construir essa ambiguidade de tragédia reposta, incluindo as divagações que surgem da inveja, ou dessa complexa noção de se é que um sublime já foi o que dele se apreendeu poderá ser, agora, tomado como prospecção de outra modulação extensiva. Esta modulação abarca essa inquietude contemplativa, em sentido lato, mas ainda a consistência de uma culpa, ou de um acordar da culpa sobre o que de trágico inflama a identidade e a suspensão de uma contrariedade ao bem e ao belo, versus uma consciência que recria a noção de fatalidade de um habitar o caos, mas depois de o tentar entender como demasiado humano, ou numa perspectiva em que o séc. XX poético fez dele o drama temático. Deste modo consideramos que a questão do informe pode ser agora perspectivada como complemento de alusão ao *nihil* modernista.

A importância de considerar todos os deslocamentos da forma para uma informidade, que pode ser, quer na sua qualidade de grande plano, quer na sua relação ao poder desmesurado, deslocada para a produção artística do modernismo, parece esquecer tanto a relatividade do modelo sublime kantiano inferido da contemplação da natureza, quanto a distância moral que o vazio *nihilista* coloca em relação a uma moral teleológica de equilíbrio.

É a uma natureza abissal que uma humanidade angustiada faz corresponder uma multiplicidade de manifestos vanguardistas que não pretendem que uma queda de valores deíficos se inverta numa hermenêutica da metafísica. Contudo, como a queda de valores deixa um vazio que leva o homem para o centro de um vórtice, onde o irracional e o inconsciente recriam um poder que tenta ultimar e abrir espaços para as novas linguagens da arte, o absurdo e o significado transfiguram-se num discurso da diferença. No entanto, há que pensar como entre o fragmento e o absurdo se encripta a dimensão poética do que consideramos ser a possibilidade de saber já de cor e em drama, uma dor latente num poema aparentemente desconstrutivista. A principal dúvida reside na potencialidade do drama e da ironia e, ainda de como saber o como, e o para quem (também se para todos e porque não nos interessa uma “ciência impressiva do particular”) se poderá despoletar essa tragicidade que um drama potencia nesse transitar entre bocas e citações, à medida em que o vamos completando e reinterpretando, como por exemplo, na poesia de Herberto Helder:

⁹⁵ Como no caso da pintura americana dos anos 60, mas que continua a ser muito relevante para a propedêutica da arte actual.

«Até cada objecto se encher de luz e ser apanhado
por todos os lados hábeis, e ser ímpar,
ser escolhido, e lampejando do ar à volta,
na ordem do mundo aquela fracção real dos dedos juntos
como para escrever cada palavra:
pegar do alto numa coisa em estado de milagre: seja:
um copo de água,
tudo pronto para que a luz estremeça:
o terror da beleza, isso, o terror da beleza delicadíssima
tão súbito e implacável na vida administrativa»⁹⁶

Tomando como paralogismo o informe da imaginação que a estética transcendental designara num outro sentido em que o acordo da razão humana confrontava a natureza no seu poder transcendental, a inquietude da contemplação nivela as possibilidades de transcendência numa liberdade do sentir humano, experienciada por múltiplas e variadas deslocções da imagem da arte à realidade. A concretude da arte cria, deste modo, uma certa unidade contínua entre o acto de contemplação e a necessidade, não apenas de conferir significado à razão, mas também de unir e reordenar sensações libertas do inconsciente humano e simultaneamente perplexas com a vernacular potencialidade do real, liberto, numa primeira instância, do absolutismo que o dividia da teologia.

Por outro lado, a ideia de que o modernismo acentuou aspectos do sublime não se pode reordenar na dimensão pictórica sem levantar uma série de questões sobre a sequência do tempo e a qualidade humana de construção de visões contemplativas, que têm sempre origem num ver focal e nos deslocamentos e anamorfozes da dimensionalidade presentativa do espaço pictórico. O espaço da concreção da produção artística recria essa realidade simbólica numa metáfora que, porquanto metafórica de uma ideia cara à dimensão artística, deve ser revisitada como um modo de disrupção acerca de habitar um caos e da sua ordenação imagética. Entendemos, assim, que o real e a imagem são tomados numa relação, que gradualmente, vai tomando consistência e alargando o seu espectro de sublimação para uma tragicidade, acercando-se de um outro significado que inclui a fragilidade do homem frente a um novo abscôndito, o absoluto real.

O que respira entre possibilidades de ordenar sensações pode então caracterizar-se como uma vertiginosa passagem para o real como abismo. E a intrínseca verdade da sua

⁹⁶ Herberto Helder, *Servidões*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013, p. 46.

dimensão absoluta é também uma progressiva condição para a prospecção e desenvolvimento da plasticidade do pictórico. Não obstante, a perspectiva materialista é ainda num pathos de afecto, sobre uma dimensão sensorial, conceptual e irónica, onde a transgressão se começa a manifestar numa sucessiva provocação acerca do que é a obra de arte, ou da infinita proposição da obra de arte como possibilidade e, finalmente, da aporia de enunciação da sua possibilidade. cremos que é neste concatenar de transgressões à imagem que se acaba por compreender uma dimensão do existencialismo que trespassa para a nossa era como um ultimar da enunciação da condição trágico-humana. Ela pode realmente designar-se como o reconhecer de uma falha de consciência em relação a um todo, e num plano de imanência, onde a obra se impõe como percurso de possibilidades acerca dessa impossibilidade de conhecer quer através da sensibilidade quer da razão, e ainda da possibilidade de ordenar ambas em algo mais que uma sublinhada tradução de um saber parcial. Daí que o sentido dado ao sublime se possa ordenar como um pathos de humildade, enquanto uma fissura substancial e contínua à criação humana.

Como estes aspectos podem conter dissemelhanças de espaço-temporalidades, de acordo com o que se ordena através da cada obra, aquilo que terá sido o século do drama humano, consolida-se hoje como se pudéssemos realizar retrospectivamente a relação entre valor intrínseco da arte e da liberdade humana na experiência da fatalidade. E para sublevar esta consciência, a imagem possível, ou a absolutidade desta visão, Perniola define a nossa era como um trânsito *na diferença do mesmo ao mesmo*, mas talvez como melhor, porque nos suspendemos no rito, ou num esgar de ressonância de um compasso de espera numa era marcada pela cultura da horizontalidade dos valores, da globalização, sem *eterno retorno*. Colocando uma distância ao heroico, à obra criada por *um super-homem dionisíaco*, como face de *um sim* dito *ao amor fati* nietzschiano, Perniola vai sempre dizendo que sentir a diferença é virar não do avesso a metafísica, mas repensar o erotismo e o desejo como um trânsito do ritual que não é um hedonismo, uma hipocrisia do ser focado na realização do prazer, mas o sentir envolto numa topologização do presente onde se cinde a imagem numa pregação que apenas se faz evento do desejar ao transitar como um enigma.

Por outro lado, quando falamos de trágico, falamos acerca do que é significativo, consubstancial à ideia de cruzamento e de atravessar de valores verticais e valores horizontais de que estaremos a fazer experiência, sem margem para dúvidas.

A imagem do nosso trajecto é interpretada pela sucessão de tempos, numa cardeal sintonia ao ritmo e à exploração do ritmo, como ritual que vai induzir o espectador no tempo e no espaço cerimonial da obra e, neste contexto, seria numa espécie de ironia sobre como ladear a imagem, ou suspender a emergência de uma cisão da cisão do homem ao tempo da criação artística. Dito de outro modo, recriar a arte numa ironia trágica sobre a morte da arte, pois: — «[...] *a necessidade de dividir a imagem era o começo do humano.*»⁹⁷, como refere Bragança de Miranda.

Trata-se, pois, de ordenar um *atopos* numa concreção topologizável. Lembremos que para ver uma obra de Rothko e Miró é preciso pensar a demora do tempo e o colorismo como virtualidade de uma afectação do etéreo numa materialização do que toca e cria um ritmo de comoção, como a ausência do figurativismo é instituída pela derivação em torno do que pode ser figurável como abertura ao abissal.

A questão da figura e do discurso do trágico consiste na redução do espaço a uma identidade que se interpela por impulsos que se reconfiguram numa outra total estranheza, que não a de uma racionalidade, mas a de uma fissura entre nós, relativa a um cânone de equilíbrio. Tal como Mark Rothko explica: — «*Não estou interessado na relação da cor com a forma, ou qualquer coisa mais. Estou interessado apenas na expressão das emoções básicas humanas – Tragédia, êxtase, depressão, etc..*»⁹⁸

Provavelmente, na possível lucidez e com a dignidade que nos importa a obra de Perniola, devemos acrescentar uma outra discussão sobre a horizontalidade e a possibilidade de “sombrear a arte”, dar-lhe o seu distinto carácter em que ela flui, evitando o imediatismo da comunicação⁹⁹: se o real é trágico e abissal, ainda haverá uma tragédia solipsista ou devemos discutir o paradoxo da comoção de massas? Nesse caso qual será a actualidade do trágico de Rothko, da violência colectiva sobre o homem e a terra em Kiefer?

⁹⁷ Miranda Bragança de, José A., “As Imagens no Início”, in *Lumina- Facom/UFJF*, nº 1, 2001, in, <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R6-Bragan%C3%A7a-HP.pdf>. p. 1.

⁹⁸ «I’m not interested in the relationship of color to form or anything else. I’m interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom, and so on» Cf. Rothko, Mark, *Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 77.

⁹⁹ Cf. Perniola, Mario, *l’ arte e la Sua Ombra*, Torino, Einaudi, pp. 15; 74; 101.

Se o séc. XX é um século sobre o Homem e a produção artística um espelhamento de questões sobre o humanismo e a descoberta de valores do inconsciente que o domina, o novo séc. XXI não poderá ser uma realidade que esquece o homem e a produção artística como uma ulterior busca de sentido. Algo novo surge e intima o homem a novas reflexões sobre um universo que o diminui enquanto logos-intuitivo, mas, paralelamente, o aponta como um ser responsável pelo sentido de uma ordem a criar para que inverta algo que insinua como uma decadência da sustentabilidade entre Homem/real e natureza. Haverá pois que discutir, a nosso ver, o conflito entre *sentir teátrico*, mas a partir de uma congénere deformação do caos visto de muito perto como aproximação ao real, e também do sentimento de que nem uma impressão nem uma expressão são aspectos antagónicos da mimese em si, que cruzam planos antitéticos: tão violento como a insubstancialidade de tomar o real como um plano de imanação sobre os limites do que se conhece, inclui uma violência que se aloca numa referência sobre o modelo que desprende a naturalidade da vida dum modelo (paradigmático de beleza) que decai como possibilidade consignada a simulacro.

Essa continuidade da arte como mimetismo de um estilo de vida humano é transmitida tanto pela admiração como pela clivagem dramática entre mestre e discípulos. Só esta dimensão, assaz mais panorâmica, é que é talvez o dado que se torna um modelo de concreção operativo menos escondido, mais disponível, para a actualidade. Com efeito, tomada desde uma perspectiva que inclui o paralogismo entre desconstrutivismo e essa percepção acerca da fragmentação em deriva de si, ou de um si mesmo que cerceou o estético a uma procura da valência do em si face ao outrem, já estaria implícito na sucessão de interpretações e no papel dinâmico da cultura de massas e da sobrevivência da cultura de elites modernistas. Lembrando que para Perniola não pode ignorar-se nenhuma das fâcies que subsumem a criação da arte e o público, continuar na desconstrução talvez consista num perigo de perda de um mecanismo tão real como o que mantém a dinâmica entre focos, fragmentos e uma nova versão de micro-narrativa. Mesmo pensando não apenas a partir de uma dimensão que o virtual nelas capitaliza, quer como um brilho de sensologia, quer como uma catarse de celebração colectiva de pequenas tragédias. Com efeito, a ideia de unir, muito provavelmente, obedece a um esgotamento ingénuo acerca do papel da desconstrução na liberdade da arte, mas, por outro lado, só foi possível dado o facto de os modernistas serem reactivos a uma propedêutica que dominavam na sua origem construtiva. Assim, para desconstruir é necessário saber o que se desconstrói e para construir é necessário, todavia, uma certa

capacidade de inocência, ou de saber prevalecer entre a sombra e a luz sem sequer pretender iluminar a sombra - a sombra da arte que não poderá iluminar-se jamais, pois corre o risco de se perder - porque o que se processa não pode ser considerado como antagónico em relação com o *establishment* da arte ou como o puro negativo de um saber dialéctico.¹⁰⁰

Em conclusão, o que nos pode direccionar em relação a uma sintomatologia do trágico é uma tensão entre união e desagregação ou o esboroamento de razões totalitárias que distinguem:

- A falta de um ultimar do luto de Deus transfigura-se no recolhimento de sensações primitivas, numa origem que não é mais prometedora de redimir o homem do solipsismo modernista;
- A falta de ultimar um reduto ao papel do inconsciente humano e relativo à arte, presume que o esboroamento entre identidade e tragédia humana, mas também que a beleza possa ter um papel apenas reactivo ao desejo de personificar um estado primitivo absurdo e maldito. O enviesamento da aproximação ao real através da natureza faz-nos reconsiderar como topologizar um *super-ego* que se purificará;
- A criatividade do homem é um enigma inquietante que na condição artística se torna processo contínuo (ainda que ninguém fale mais em absoluto, porque se reinscrevem numa imanência que observa a concretude da obra e a tautologia da sua impressão como um caminho a descobrir).

4.2 – Da permeabilidade da beleza a discursos cultores da natureza. Rothko e Bacon. Miró e Kiefer e o resto de uma beleza permeável a uma comoção trágica

Podemos dizer que do ponto de vista da arte a contemporaneidade compreende referências ao trágico que se actualiza numa inferência sobre o que parece conciliar a defesa urgente de causas da natureza e a sua denúncia, num sentido em que mito e ficção se alinham para anunciar uma catástrofe, como em Anselm Kiefer, e em parte do trabalho de Gerhard Richter, ou em Andy Goldsworthy, assim como em Rui Chafes.

Na verdade, o artista visual Anselm Kiefer parece partir de um princípio de sintonia semelhante a George Steiner, explicitado na sua obra herdeira de um estar no mundo para uma construção¹⁰¹, mas, ainda, no modo como perfaz do elogio da poesia um todo: —

¹⁰⁰ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 8-11; p. 101.

¹⁰¹ «The scientists are all separated or into that specialize or the kind of science and so the only rate to rip is to have some context is to build» Cf. Fiennes, Sophie, *Anselm Kiefer. Over your cities grass will grow*, France, 2010, in <http://www.youtube.com/watch?v=6zf63U1Rk0w>, 0:20 de /1:56. Por sua vez, George Steiner diz: «Considero o acto estético, a concepção e o trazer do ser ao ser do que, em todo o rigor, poderia não ter sido concebido ou trazido ao ser, como uma *imitatio*, uma repetição à sua escala própria, do inacessível primeiro *fiat* (o *Big Bang* das novas cosmologias, antes do qual, não pode haver, em termos autenticamente agustinianos, qualquer “tempo”, não é mais nem menos uma construção imperativa e uma reza conceptualmente intratável do faça-se” primordial que implica a possibilidade, ela própria

«para mim literatura e tudo o que é poesia é a relação da vida como um todo. Porque a vida concentra-se na poesia, o mundo é concentrado»¹⁰². Os mitos germânicos e o trauma do pós-guerra, a Bíblia e os mitos cristãos, hindus e a cabala judaica são uma referência continuada para o seu trabalho, que assume uma expressão trágica, partindo de uma visão de introjecção de luto com referência à memória reconstituída do nazismo e da sua própria genealogia até uma mundivisão do apocalíptico/catastrófico¹⁰³. Poderemos também sublinhar que George Steiner nos diz:

«A dialéctica entre o branco e a forma, entre a destruição da representação e a sua reconstituição, opera-se entre Mondrian e Anselm Kiefer: Numa sequência de estudos apaixonantes, Mondrian desconstrói uma árvore em marcadores puramente abstractos de linearidade; em a batalha de Arminius de Piet Mondrian, pintada em 1976, Kiefer mostra-nos uma grande árvore da qual pende o peso ausente do «Filho do Homem», reemergindo, conjugando a sua forma e a nossa consciência da sua forma a partir do «grande vazio»¹⁰⁴

Kiefer conta-nos que se tornou pintor para dar uma resposta não fragmentária (como a que os especialistas e a ciência vão dando acerca do começo e do nada que o procedeu ou sucederá), «e que gostaria de ser poeta mas se tornou pintor».¹⁰⁵ Gerhard Richter convoca-nos a visão desolada na sua série de imagens numeradas, como se um desmoronamento da plasticidade evocasse uma erosão e o habitar do homem, num mesmo sentido de que a lenta erosão é alusão a uma perda de conforto e de um lugar que já não se pode curar da exponencial degradação que o envolve.

De modo que, quanto a nós, a questão do trágico requer ser reconsiderada e, por princípio, do mesmo modo que o fazemos para o belo (recorrendo mais literalmente ao termo beleza) porque, e à semelhança de argumentos para a necessidade de retomar o belo, retomamos ironicamente a ideia de que um *Feio* e um *Sublime* exortaram um

conceptualmente inacessível excepto num sentido formal e trivial, de um nada anterior, do vazio.» Cf. Steiner, George, *Presenças Reais*, Lisboa, Presença, 1993, p.180.

¹⁰² «For me literature and above all poetry is the relationship to life as a whole. Because life is concentrated in poetry the world is concentrated» Cf. nota anterior, 3:57 / 4:67 m. Por sua vez, George Steiner diz: «O torso arcaico de que nos fala o célebre poema de Rilke diz-nos: “muda a tua vida. O mesmo dizem qualquer poema, romance, peça dramática, pintura, obra musical com que valha a pena confrontarmo-nos.» *Idem*, *Presenças Reais*, Lisboa, Presença, 1993, p. 130.

¹⁰³ «The Bible constantly says that, that everything will be destroyed... I think that's fantastic». Cf. Fiennes, Sophie, *Anselm Kiefer: Over Your Cities Grass Will Grow* 2010, in <http://www.youtube.com/watch?v=6zf63U1Rk0w>, 0:20 de 1:56 min
min <http://www.youtube.com/watch?v=6zf63U1Rk0w> . 1:11 de 1/5 min.

¹⁰⁴ Cf. Steiner, George, *Presenças Reais*, Lisboa, Presença, 1993, pp. 197-8.

¹⁰⁵ «I would like to become a poet but I became a painter» Cf. Fiennes, Sophie, *Anselm Kiefer: Over Your Cities Grass Will Grow*, France, 2010, in <http://www.youtube.com/watch?v=6zf63U1Rk0w>, 4:02 /4:67 min.

Trágico «no séc. XX das vanguardas», como se trágico estivesse consignado a um tempo clássico, ou a essa nova elocução de uma estética alegórica e demente por lembrar o tempo de uma separação entre hermenêutica da poética e fenomenologia estética. No entanto a obra de Rothko extravasa e conflui com tudo aquilo a que sublima, beleza, natural, humano e trágico absoluto, nos dá a rever. Podemos mesmo incluir a sua superação de um dionisíaco nietzschiano, como aquele que Renè Girard aponta como sendo uma falácia de um liberalismo do eu e recriação de um sentir esquizofrénico sobre a demência da projecção de um luto de Deus, em função de uma liberdade do eu solipsista.¹⁰⁶

Na verdade, a pintura de Rothko contém essa operatividade integradora de celebração, de meditação: porque não apenas eu, mas qualquer um somos comovidos pelo real dessa violência trágica? Porque, em “contra-viagem” de alguns dos seus contemporâneos, Rothko pensa esconjurar essa beleza hedónica e mercantil, mas tal não nos parece mais possível? E, em contraponto, porque é que Bacon, enfatizando a fragmentação, nos remete para um horror e simultaneamente anuncia essa mesma possibilidade de passar do figurativo ao Figural, nessa entre dimensão de desconcerto que os une em uma reimersão no simbólico e na pós-neutralidade da abstracção? Ou como podemos reconsiderar o trágico de Anselm Kiefer, a sua construção que o redime de uma necessidade de saber que ignoramos tudo? Como um dado de consciência ensimesmado no seu eu desesperado? Cremos que tal faria apoucar a noção de mundo possível do autor: haverá algo de um horizonte estético natural em Rothko, no grito de Francis Bacon que se recita por alongamento de campo visual numa paisagem de Anselm Kiefer, obrigando-nos quer, à meditação de Mark Rothko, quer ao arrepio de Bacon. Podemos dizer que, retomando a tónica de um lugar de paisagem num mundo cultural, a propedêutica da criação reflecte-nos sobre uma inquietante meditação do espaço permeável da beleza e da unidade da obra, que nos comove do trágico à realidade que já sentimos como origem e fechamento de uma metáfora profética. Deste modo o que pretendemos referenciar como enigmas da criação poética, remete-nos para a exploração do que sobra como um resto de proximidade à beleza da obra de Rothko e Bacon, que comungam numa virtualidade de reflectir um campo visual que não se redime da evocação do natural. Trágico ainda como o que se reabre na pintura de Anselm Kiefer que vai seguindo um fluxo dramático de

¹⁰⁶ Cf. Girard, René, cap. IV, “Nietzsche Contre le Crucifié”, in *La Voix Méconnue du Réel. Une Théorie des Mythes Archaiques et Modernes*, Paris, Bernard Grasset, 2002, pp. 149-180.

leituras de textos bíblicos, retomados desde uma estranha possibilidade de confluírem com a realidade que violentamente continuamos a destruir.



Fig. 38 - Mark Rothko, *White Center*, 1950. Óleo s / tela, 205,7 x 141 cm. Coleção privada.

Entretanto, o foco de interesse continua a ser uma premissa de aprofundamento entre o que podemos inferir da produção pictórica e duma exegese sobre o natural e a condição natural de um substrato de beleza e tragicidade que enleiam o campo visual e a reflexividade: de um tropo que emana de uma realidade que não deixa de fora o sentir a natureza desde um drama comungável à intuição poética.

A comparação entre Rothko e Bacon parece-nos interessante porque nos redimensiona a pintura como uma epifania criativa do homem em direcção a planos que se assemelham na alusão à dramaticidade humana, expectantes de reunir trágico e *naturans* numa ritualidade da arte, e num rito que medita em Rothko a religiosidade do silêncio e em Bacon a do grito. Todos eles são confluentes com o esboroamento que viemos a referenciar à ritualidade e no modo como entendemos que nela se recria o poder, entre impressionismo/expressionismo, metafísico/instintivo, espírito e corpo, natureza humana e planos de comoção trágicos. No entanto, num devir entre uma ritualidade política do drama humano modernista, para uma ritualidade do drama pós-humano que questiona o que de reduto subestima ou sobrestima o *naturans* na metáfora da arte, e o que já significava a aproximação ao real na metáfora da arte.

Para além dos aspectos de alusão a um movimento volátil de viagem (que mais tarde voltaremos a fazer confluir com a ideia de lugar ao longo deste trabalho) a pintura de Rothko exemplifica, quanto a nós, singularmente, a desconstrução de uma ideia de real dissociada de um interesse decorativo sobre a beleza. Por um lado, o seu desinteresse acerca da beleza conjuga uma interpretação mais politizada do contexto do modernismo, como século da transgressão e do feio onde Rothko oferece uma experiência reflexiva sobre a silenciosa meditação da beleza e do trágico ou de um drama humano do século XX. O carácter da sua obra remete-nos para uma beleza que se afirma como devir, que chega à actualidade, quicá mais inadvertidamente do que o seu autor pressupunha. Na sua obra, julgamos ser a forma mais oculta e menos política da transgressão da beleza que nos possibilita uma intrínseca unidade que a redimensiona na noção de campo de imagem e na extravasão de um co-efeito perceptivo.

O que ora pode dominar essa noção de fluxo trágico como um efeito enigmático de estreita relação com um sentir antropomorfizado, obriga-nos a reflectir sobre como uma natureza oculta ou inconforme ao figurativismo se insurge como naturalidade e inspiração de uma tópica de lugar mais lato e transcendente: confundido o que densamente parece alusivo ao trágico habitar lato e humano na paisagem do mundo, da cidade e da terra. Nela há como um campo onde se alinham e esboroam modelações emocionais de espaços

abertos ao céu e à terra numa unidade entre a beleza e a tragicidade e o que ele chama o drama da realidade, ao afirmar-se fora do abstraccionismo e convocar a experiência de emoções trágicas, como ele refere:

«A arte abstracta nunca me interessou; eu pintei sempre realisticamente. A minha pintura actual é realista. Quando penso símbolos [o melhor significa o conveniente significado] uso-os. Quando eu sinto figuras uso-as.»¹⁰⁷

Esta realidade dramática opera na pintura de Rothko como uma experiência que o autor considera poder passar ao espectador como a mesma experiência religiosa que ele experimentou quando as pintou. Assim, em certo sentido podemos afirmar que, enquanto expressionismo trágico, a pintura de Rothko opera por semelhança de processos de campos visuais que remodelam a proporção entre figura e fundo naturalista do romantismo, mas recolocando o homem num espaço que não se confina linearmente a uma perspectiva vazia de um expressionismo *naturans* envolvente. A este expressionismo a ideia de real radicaliza-se desde uma perspectiva modernista, mas que é, ao mesmo tempo, greco-arcaica como plano de afirmação de sentir, como a fragilidade do esplendor da beleza natural se abre na fissura do inesperado.

Diríamos, pois, como ela se abre desde uma origem arcaica que é um fundo negro de onde emergem as imagens que Hans Blumenberg e Bragança de Miranda recolocam como a Origem e a divisão da origem em imagem do começo do humano, enquanto criador dessa cisão. Não se trata, como diz o próprio pintor, de *nada representar* nem de *representar o nada*, mas de convocar o humano à sua tragicidade, porque o que existe antes do nada em vez do ser é uma originalidade que de imediato é tomada em trânsito. Portanto, o que é o misterioso ofício do *pictórico de facto* em Rothko é a apresentação que se faz tangenciar ao absoluto como matriz simbólica originária que, ao abrir-se à espaço-temporalidade, opera como um “como se” que cinde o absoluto:

«O "desejo" de parar, de impedir a deriva dos espelhismos, é ambivalente, pois metafisicamente ou teologicamente só se pode parar numa "imagem" absoluta. A abertura do existente às possibilidades místicas da unidade absoluta e da reconciliação, exige um movimento, sempre entendido como provisório, uma espécie de cinemática generalizada».¹⁰⁸

¹⁰⁷ «Abstract art never interested me; I always painted realistically. My present paintings are realistic. When I thought symbols were [the best means of conveying meaning] I used them. When I felt figures were, I used them. Cf. Rothko, Mark, *Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006, p 77.

¹⁰⁸ Miranda Bragança de, José A., “As Imagens no Início”, in *Lumina- Facom/UFJF*, nº 1, 2001, in, <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R6-Bragan%C3%A7a-HP.pdf>. p. 11.

A queda, como refere Deleuze, é o êxtase, uma desmultiplicação que retoma uma unidade na cinemática manipulada desde o caos em obra pictórica até à nossa contemplação.¹⁰⁹ O pictórico de Rothko desafia o sentir estático do vazio, porque opera desde a plenitude do cheio que traz a luz como cor saída da escuridão, numa sintomática apropriação dos vinháceos, dos vermelhos escuros, como mistura que se esboroa e funde desde um prefixo azul em sintonia com um vermelho. Estes dois sentidos tímbricos da cor, e apesar do que Rothko manifesta como seu desinteresse pelo cromatismo, constituem uma das modulações de deslocamento da unidade da beleza da obra acabada, porque se nivelam numa difícil e oficiosa proposição de manter ladeadas as manchas de uma perspectiva atmosférica que nelas oscila, quer a favor, quer em contrariedade, com o seu carácter de profundidade e proximidade, para o interior e para o exterior; isto é, dá-nos a cinemática de uma dimensão naturalmente arcaica do esboroar do real absoluto para fazer coalescer o ser na imagem que o anuncia em plena gestação.

O que sobra do trágico real e performativo das suas obras envolve o real, a morte, as emoções básicas humanas, a tragédia, a depressão¹¹⁰, mas numa complexa unidade do que comportam essas fachadas de cor e a sua reverberação, em módulos de encaixe de rectângulos e modelações de faixas horizontais. Haverá que incluir com mais ênfase que esta unidade é tão produtora como a que comporta uma beleza capaz de nos transportar a um plano de meditação que não nos deixa indiferentes: a complexa dimensão do que flui entre nós e esse outro. Em sentido lato a dissolver-se sobre uma espácio-temporalidade onde se sobrepõem naturezas, ou se comungam, ainda que sobre essa comunhão pouco possamos mais do que anotar a persistente inquietação contemplativa e o dado de facto como, na cabeça do pintor, o problema da injunção da representatividade dos símbolos e das figuras se resolverá pela transfiguração em “manchas”. A experiência do pintado é uma epifania pulsante, algo que tem como residual o que está dependente da interpretação cinestésica, do sentir o pintado e, enquanto tal, constitui-se como ritmo a experienciar uma comoção mental de associações que, não obstante, não será reconduzível a uma análise dos perceptos que de facto se unem, dos sincretismos que nos afectam: como refere o pintor:

¹⁰⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002, pp. 234-9.

¹¹⁰ «I'm interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom and so on». Cf. Mark Rothko citado por Jonh Elderfield, “Transformations”, in Glen, Phillips; Crow, Thomas (coord.), *Seeing Rothko*, Los Angeles, Getty Publications, 2005, p. 101.

«A explicação tem que advir de uma experiência consumada entre pintura e observador. A apreciação da arte é um verdadeiro casamento de mentes. E na arte, como no casamento, a ausência de consumação é fundamento para anulação.»¹¹¹

Se em atmosferas compostas árdua e lentamente como experiências simbólicas e rituais meditados, nos meditamos como ser trágicos, o vago que, na ordenação de dimensões naturais e panteístas, inconscientes e culturais, se desprende da sua pintura, obriga-nos a questionar o que na arte liga a negatividade do prazer à beleza e se diz conforme a uma transcendência negativa e à impossibilidade de injunção de absoluto, totalidade, beleza e trágico.

Portanto, o que importa sobre esta epifania obriga-nos a pensar o pacto de unidade entre a construção de uma estesia, a sua ambiguidade de relação ao que nos liga, nos reúne desde dentro, até à perda de uma noção de limite fechado e interior humano. O que dizemos e o que se tornou a lendária estesia da sua pintura é uma produção que intersecta a dimensão interior e a exterior do que Rothko chama realidade na concreção material da sua obra: «Para aqueles que vêem as minhas obras como serenas, devo dizer que armadilhei em cada um dos centímetros da sua superfície a mais absoluta violência.»¹¹² De modo que na obra o que opera como comoção só se consuma como unidade de um pensamento sensório-emotivo da arte, que não está vazio, mas modelado entre a cultura humana e o que nela é, por sua vez, também fruto de uma natureza supra-sensível, em devir correlato de uma tradução simbólica que se actualiza numa dinâmica de expressionismo que não se pode confundir com a exemplaridade dessa libertação de eu interior e do seu sofrimento, que caracteriza outros autores como Nolde, Munch, Ensor, entre outros.

Esta realidade que Rothko abre confunde-se com a beleza ou é permeável a uma natureza humana que o autor faz limitar enquanto espaço de contemplação definido como fonte e fundamento metafórico de um valor imanente ao subconsciente humano, mas ainda a uma cânone mítico-simbólico que nos faz despertar sobre uma memória intrínseca de prazer estético em que a dimensão real/reflexão fenoménica abre e fecha um sentido abissal, todavia consentindo não apenas numa direcção, ou numa direcção de queda e de caos, mas a de uma profundidade que une, como se tornasse mais esféricas as linhas que simbolicamente nos comovem numa dimensão trágica de verismo encantatório,

¹¹¹ Cf., Rothko, Mark, *Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 119.

¹¹² «To Those who find my paintings serene, I'd like to say that I have trapped the most absolute violence in every square centimeter of their surface» Cf. Mark Rothko citado por Virillo, Paul, in *Art and Fear*, London, New York, Continuum, 2004, p. 38.

hipnótico, verosímil de uma identidade que nos coapta para o infinito. No entanto a noção de fundamento e a de inconsciente colectivo permanecem como unidades de uma intuição que liga o ser humano ao que o envolve, de um modo vago e dissoluto da representação da linha em favor da mancha e da sobreposição de estesias. O real de que Rothko nos fala é, portanto, passível de uma tragicidade imanente à nossa condição humana, mas talvez, embora tal não seja muito distinguido pelos seus investigadores, conectável ao trágico e à beleza natural, numa memória profunda e carga de violência que se gera a propósito do que se resguarda como plano de comoção absoluto, primitivo e original. O plano de transcendência que nos comove tem uma qualidade de espaço metafórico, que alude por excelência a uma constante e demorada contemplação da relação, é que nos transporta e nos provoca como se houvesse uma afinidade onde o equilíbrio emocional se desmorona e o trágico comporta uma unidade com o que de misterioso e enigmático se abre entre o vital e a morte, como na frase do poeta René Char: — «[...] *fascinante, matamo-la de “embaralhamento”*»¹¹³

4.2.1 – Rothko e Bacon: o plano etéreo e o plano háptico na realidade da comoção humana

A relação que estabelecemos com esta questão é permeável a uma beleza universal, ou ao que vagamente nos acolhe e obriga a participar num movimento para um espaço estranho e inquietante pela sua beleza, enquanto dimensão axial de uma verticalidade do espírito que emana como dimensão mais etérea do que matérica, na linguagem da pintura. Dos planos de criação, a epifania criativa de Rothko joga com o que de corpóreo se dissolve e a insurgência de um significante em torno da alusão a espírito e fluxo de coaptação da nossa presença para dentro, ou no interior de uma atmosfera em movimento, o que implica uma densidade e alongamento da unidade de campo visual em favor de uma experiência simultaneamente trágica e sedutora, que finalmente revolve o ser numa densidade metafórica, onde a interioridade é supra existencial, portanto imaginável como uma queda que eleva, tanto como um abismo que se habita numa outra plenitude. A questão de tempo e do movimento permite, apesar de uma interpretação do significante ficar por definir, convocar uma espécie de infinito, onde drama se torna a ambiguidade de um fluxo de compaixão que nos liga à comoção e ao contínuo da sua meditação, como

¹¹³«fascinante, on la tue en l'émerveillant». Na versão integral: «Êtrême braise du ciel et première ardeur du jour, / Elle reste sertie dans l'aurore et chante là terre agitée, / Carillon maître de son haleine et libre de sa route. /fascinante, on la tue en l'émerveillant». Cf. Char, René, “L’Alouete”, Quatre Fascinants, n° 4, in *La Palabra en Archipiélago*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 54.

se nele subsistisse um nível de espaço temporalidade que conjuga as emoções mais básicas e banais numa atmosfera de profundidade misteriosa e que nos liga a uma metáfora de absoluto medo, em estado frásico de meditação:

«Se nós defendemos uma espécie de relação à arte do homem primitivo, é porque os sentimentos que eles expressaram têm uma pertinência particular hoje. Em tempos de violência, as predileções sobre cores e formas agradáveis parecem irrelevantes. Toda a expressão primitiva revela uma constante consciência das forças poderosas. A presença imediata do terror e medo. O reconhecimento e a aceitação da brutalidade do mundo natural assim como a eterna insegurança da vida.»¹¹⁴

Essa noção de forças poderosas primitivas, aliás enfática no discurso de Rothko, é provocatória: obedece à noção de que a contemplação da obra de arte é um acto de religiosidade que nos pensa como espírito e numa acepção transgressiva das ideias para um corpo de sensações que se apresentam como vivas e reais¹¹⁵, transgressiva de uma arte sem outra metafísica que a de tocar a profundidade das emoções. Contudo, podemos ver como vai reeducando o sentido de panteísmo do homem e liga a dramaturgia das emoções desconhecidas a uma estranha e complexa inserção de planos de natureza.

Deste modo, abrindo uma linha de conflito entre a questão de uma força desconhecida da condição humana e a beleza, ou entre a natureza das epifanias ditas impressivas da natureza e as expressivas, estas últimas reflexas a um sentir colectivo do trágico como condição humana.

Pois, em certo sentido, é um resto de espírito, ou um resto que, como refere Perniola, não coincide como o todo e com a questão filosófica aberta pela decadência de um sopro de espírito tomado como imanência e existencialismo modernista, que resiste como emulação de um ritual de contemplação.

Em Francis Bacon, o residual humano e a sua disrupção, ou a erosão do retrato humano, a destruição do rosto e da estruturação da pose humana, como diz Deleuze: «a

¹¹⁴ «If we profess a kinship to the art of primitive man, it is because the feelings they expressed have a particular pertinence today. In times of violence, personal predilections for niceties of color and form seem irrelevant. All primitive expression reveals the constant awareness of powerful forces, the immediate presence of terror and fear, a recognition and acceptance of the brutality of the natural world as well the eternal insecurity of life» Cf. Rothko, Mark, *Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 40.

¹¹⁵ *Idem, ibidem, id.*

sensação da carne, a carne sem ossos e a disrupção da figura sem essa identidade de rosto humano, na erosão da figura humana»¹¹⁶, são o outro polo de um drama da construção sobre a epifania e a força da pintura do séc. XX, que não virtualiza qualquer canónica definição de impressionismo ou expressionismo, mas também talvez nos ajudem a reflectir sobre as tensões e unidades possíveis que aludem ao que há de permeável em Francis Bacon pintor e a uma pintura que se instaura como paradigma de uma lógica das sensações deleuziana, sobre um plano de imanência e ser instintivo, do gesto construído como o figural da carne.

Consideramos, no entanto e por agora, que queremos coligar da pintura de Bacon (na continuação do que já referimos como uma derivação do belo, enquanto feio) e como em sentido aberto a intimação à disrupção do rosto e da natureza humana, reflecte, ou pode conjugar perspectivas enigmáticas; neste caso sobre uma permanente impossibilidade de elidir a beleza na sua obra e sobre como o efeito de epifania é tangencial a um horror, e ainda, sobre o que podemos convir como um combusto de rito que faz derivação da contemplação do trágico, mais do que a expressão do repugnante. São estes dados que implicam uma direcção e campos de contemplação em direcções significantes de carácter intuitivo humano e da importância da noção de ter uma direcção espaço-temporal que se evidencia como relativa ao instintivo animal, ao mesmo tempo que reúne e se completa nessa humanidade sacro-bestial uma transgressão derivativa de beleza.

A ideia de corpo e caos de sensação resulta na pintura de Bacon considerando, quanto a nós, ainda os aspectos significantes que a carne e o plano de imagem desenvolvem numa sintonia entre planos hápticos e ópticos na des-figuração do sentido da forma humana para a natureza combusta de um desmembramento do retrato humano e dessa sensação de horror que irrompe ainda da sua mutilação. O que prevalece como um passo de comoção ao feio em sentido lato e ao abjecto é a intensidade de concreção de um plano de imagem convexo ao que nos possibilita a demora e o tempo de dar continuidade à nossa contemplação. Em lugar de uma demora inquieta, mas flexível na sua continuidade de manter a reunião e o pacto, o drama da pintura de Bacon é instigado na espaço-temporalidade entrecortada do ver e do desvio reactivo de uma sensação contrária ao que deleita e enleva num contínuo a contemplação. Do pintado sobre um campo residual humano transfigura-se numa versão de sangue/ visceral, no modo que nos

¹¹⁶ Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 236-7.

revolve em direcção a uma unidade que rejeitamos como contemplação demorada, sobra a grandeza do «*infra-mince*». Ora o que encontramos nesta densidade de campo visual é a flexibilidade para erosão de um caso especial de dinâmica de forças que se justapõem em sincretismo de um devir de reacções mais hápticas: as que conectamos com a ideia de sensação de repulsa numa evidente alusão ao que reconhecemos por intimismo sensorial, mas dispensamos contemplar no outro e que, na pintura, processam o árduo esforço de nivelamento de Bacon para evocar uma universalidade. Ao conectar-nos nessa sensação de intensidade, que é residual ao homem, reactivamos uma reflexologia, como um instante entrecortado de dor, a uma ferida em carne viva, que se exterioriza num reflexo inverso à contenção intimista, mas não obstante, construção epifânica para experimentação de uma outra questão de identidade e do seu esboroamento entre humanidade e natureza. A noção de identidade permanece como *infra-mince*, como transfiguração da fala em grito: ela é primeiramente isso mesmo: o horror tangível que não nos dá tempo de meditar, define um tempo de fuga de uma interioridade, porque se transfigura no espaço do grito, da reacção impossível de conter.



Fig. 39 - Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944. Óleo s/ tela, 94 cm x 74 cm. x 3. Tate Britain, Londres.

Esta possibilidade que converge do pintado de Bacon com a espaço-temporalidade é possível porque uma unidade subjacente ao campo do belo a retoma como inversão de sentido. A brusquidão que se alinha numa estesia de belo-admirável, mas que se cria na injunção de campos de eternidade e efemeridade, como aquilo que Bacon deseja produzir e concretiza, não parte de um vazio, mas de uma modelação a uma religiosidade da pintura que encontra uma outra profundidade, na bestialidade e no esboroamento entre limites da dor e do espírito:

«o homem que sofre é um animal, e o animal que sofre é um homem. É a realidade do devir. Qual o homem revolucionário, em arte, política, religião, ou seja, no que for, que não sentiu esse momento extremo em que não era senão uma besta-animal, e se tornava responsável não pelos vitelos que morrem, mas perante os vitelos que morrem?»¹¹⁷

A questão da bestialidade e da humanidade reportam a um estágio de concreção enigmático do que se entende por vitalismo da forma e eloquência de uma beleza com devir filosoficamente ético-trágico. Esta experiência de proximidade à matéria na carne e à sua vibração vital é expressão do limite entre vida e morte, num sentido unicial à natureza e em conflito com uma proposição de melancolia, porque há uma transfiguração vertiginosa do que concerne à dor um pacto de arrepio.

O que nos aproxima tanto do caos é a experiência do abismo nesse outro tempo de resistência da dor e da sua sensação física como reduto: um espaço-tempo significativo do



Fig. 40 - Francis Bacon, parte central do tríptico *Three Studies for figures at the Base of a Crucifixion*, 1962. Óleo e areia s / tela. Guggenheim, Nova Iorque.



Fig. 41 - Francis Bacon, s/ título. 1946. Óleo e têmpera s/ linho, 197,8 cm x 132,1 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.

perigo experienciado à distância ínfima, por isso partilhado na bestialidade do grito. Nesta materialidade o que é bestial na metáfora abre-se: o vago de onde se expressa a fuga,

¹¹⁷«l’homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C’est là réalité du devenir. Quel homme révolutionnaire en art, en politique, en religion ou n’importe quoi, n’a pas senti ce moment extrême où il n’était rien qu’une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent ? » Cf. Francis Bacon citado por Deleuze, Gilles, in *Francis Bacon Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002, pp. 30-1.

implica a convexidade dum plano de meditação: o sobre habitar da dor refulge nos contornos da impossibilidade de permanecer nessa proximidade, acertar-nos-á ainda com o «não matarás», como se a dimensão meditativa, cognitiva e moral tivesse nesse último, ou antepenúltimo gesto factual, uma realidade poética de devir que a pintura consegue evocar num contratempo ao que é o sentido primário da sensação da dor física.

4.2.2 - Do drama pictórico e o esboroar dos êxtases: beleza, morte e sacrifício

Se pensarmos o porquanto a Rothko a tragédia se origina desde uma realidade humana que se insinua como um perpétuo habitar infinitivo e porquanto a Bacon lhe interessa o pintado de uma dor carnal de onde se anota a fugacidade, compreendemos que a metáfora da arte tem um devir e sobrepõe um drama como latência de algo trágico quase encantatório na sua explanação infinita e outro que se postula como devir de compensação ao que de fugaz e ínfimo se alude. Nas suas qualidades diferenciais, o que de trágico se teatraliza na bestialidade do pintado de F. Bacon é um espaço de um dado figural que se torna vago e substitui o figurativo pela possibilidade de evoluir disruptivamente deste em direcção ao impactante instante, como estruturando uma convulsão do tempo: a de precisão entre a dor e a morte, num esboroamento do que já não alude a uma dimensão espiritual do drama da humanidade/panteísmo. Um padrão de extrema sensação física primária é ainda uma modulação de trânsito pelo horror que se desenleia como espectro comungável ao primitivo, mas também ao cultural citadino de um estado de vício e toxicidade.

Em acto simultâneo ou convulso, o que nos importa relevar é a possibilidade de realizar num plano pictórico o impulso trágico e a beleza como instante reversível trazida da sua etérea *rostitude*¹¹⁸ até ao ínfimo da sua instância humana/bestial e orgânica/virtual. O que sobra de orgânico é natural por perda da medida de imersão na morte e na corporeidade. Será instintivo, portanto, mas também cultural: um telos do excesso criativo e humano que se embute como se fosse um sacrifício factual sobre os humanos apenas como seres vivos, mas como um ritual que se perdeu do ritmo natural, para adquirir essa inversão que mutila a humanidade numa proximidade embutida de um prazer sobre as experiências limite, ao mesmo tempo que nos responsabiliza porque o pintado pode colocar-nos diante de um belo revolucionário. Numa génese em disrupção evolutiva com a sensação da carne há o ritual perdido na impudência do caos da carne visto de muito

¹¹⁸ Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa Assírio & Alvim, pp. 219-248.

perto e há essa paradoxal beleza de composição que une o que de trágico remete para o horror e não é uma abjecção visceral, mas, tal como diz Deleuze, «uma sensação dada em carne sobre o devir animal.»¹¹⁹

De modo que podemos introduzir de novo a beleza e o trágico como modulações de um modernismo pictórico, que se tomam como se de degraus de distância ao etéreo se tratassem, ou como o espectro da beleza pode ser o modelo axial de reunião de um plano oculto com um plano operativo e político. E, por outro lado, instâncias sobre o que de desequilíbrio existe no espaço da contemplação por entre possibilidades: a possibilidade do trágico e da beleza no pintado de Rothko nos incluir numa religiosidade em contínuo, inferida dessa extensão do vago a uma unidade entre abismos e um abismo supra-sensível de constituir uma demora, uma vaga topia de emaravilhamento da morte e da realidade dramática e dolorosa. Em Bacon, de como a naturalidade da inversão do vago ao factual e corpóreo pode elidir um entrecortado espaço de contemplação da beleza, e como a tragicidade se enuncia desde a construção do quase apagamento da verticalidade do homem para se estender a uma profundidade do rito bestial. Mas em sentido ainda comum, a estranha questão de reflectir sobre a profundidade da condição humana e da arte como sua reflexologia, no entanto revelando a complexidade ou a enigmática ressurgência de tópicos de morte/vida a uma natureza *naturans* do pintado onde a demora e o habitar contemplativo trocam de sentido e direcção com o complexo da dor e da sua dramaturgia.

Precisamente o que em Rothko alude a uma reflexão dramática sobre a infinitude da dor, incluindo a morte, parece elidir o seu mais substancial e político sentido da sensação física e primária. Em Bacon, esta mesma sensação primária é a primeira potência que elide aqueloutra (a que reconhecemos como a mística tragédia da pintura de Rothko). Não obstante, Miró, talvez incompletamente alcunhado como surrealista, exemplifica na sua pintura um êxtase de alegria que parte dessa alegoria entre o humano e a terra, numa oposição a Kiefer e à sua visão futurologista de uma extensão da visão trágica do homem sobre o habitar no planeta.

4.2.3 – Miró e Kiefer: permeabilidade da arte e da natureza na transgressão dos limites, do êxtase ao lugar da morte

Como Kiefer nasceu na Alemanha alguns meses antes da batalha final da segunda

¹¹⁹ Cf., *Idem, ibidem*, pp. 234-239.

grande guerra mundial, cresceu insidiosamente numa vida do pós-guerra recolhendo apreensivamente a memória residual, os escombros e a reconstrução do país, assim como o testemunho e a divisão das pessoas na luta pela renovação e sublimação de uma tragédia. Questionando através da arte a sua origem, começa a investigar a mitologia alemã e a sua história, procurando fundamentos para a ascensão do nacional fascismo.



Fig. 42 - Anselm Kiefer, instalação em Barjac, 2010. Betão armado, ferro, areia, tubos de canalização. Fotograma do documentário *Over your cities grass will grow*, realizado entre 2000-2010.

Kiefer vai confrontando a sua obra com uma visão de ícones, fotografando e personificando-se em cenários de viagem (pela Suíça, França e Itália) onde se coloca em gesto de saudação nazista¹²⁰. Ao invocar o património literário e político da Alemanha, as suas telas referenciam lendas de Nibelungo e Richard Wagner, de Albert Speer e a arquitetura de Adolf Hitler. Como diz Daniel Arasse, este percurso do autor é uma tentativa de viver e experienciar as origens, questionando e comunicando uma memória estranha como princípio que o autor não renega nem quer obliterar¹²¹. A partir de meados da década de 1980 a sua obra estende-se a uma mitologia do mundo e das várias culturas: Anselm Kiefer passa a recriar outras encenações, seguindo um fluxo dramático de leituras de textos míticos, gregos, judaico-cristãos, hinduístas que são retomados desde uma estranha possibilidade de confluírem com a realidade que violentamente continuamos a destruir.

A terra dos dois rios (Zweistromland) alude à terra delimitada entre o Tigre e o Eufrates da antiga Babilónia, terra de Gilgamesh e tem continuidade em outras obras de Kiefer sobre a lenda em Gilgamesh e Enkidu no cedro floresta II (Gilgamesch und Enkidu im Zedernwald II, de 1981). A Obra de Kiefer evoca a terra, as suas civilizações e o

¹²⁰ Cf. Arasse, Daniel, *Anselm Kiefer*, London, Thames and Hudson, 2001, p 32.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 42.

estabelecimento da cultura escrita, neste caso sobre a Babilónia e a invenção suméria da escrita no IV milénio A.C.

O título inscrito no canto superior direito da tela pode ser visto como uma alusão à palavra escrita em si, que deixa uma marca duradoura que transcende épocas e civilizações.



Fig. 43 - Anselm Kiefer, *The Land of the Two Rivers (Zweistromland)*, 1995. Acrílico, terra, areia e efeitos de eletrólise em placas de zinco s/ tela, 416 x 710 cm, Guggenheim, Bilbao.

Esta obra monumental foi precedida por uma escultura de mesmo nome, composta por vários livros de chumbo que transmitem uma sensação da natureza duradoura da palavra escrita e da história. É preciso sublinhar que, para Kiefer, a palavra continua a ser substrato de intuição: a de uma destruição imaginada sobre um plano de natureza da paisagem que sobre resta de um lugar dito e ante predicado como o futuro onde se inscreve um figural do mundo de emanções. A lenda, o mito, e a imagem são um lato senso documental sobre a procura da origem e a perda de um sentido dado aos espaços naturais. Na sua obra «erva crescerá por cima das vossas cidades», o acumular exponencial de construções de betão sobre o planeta acompanha a visão de uma narrativa poética de um apocalipse que já não tem uma pátria. Ele permeia uma certa noção da realidade das nossas cidades como lugares de uma eclosão de todas as profecias, ou o que pode encimar-se enquanto a humanidade escoia entre os subterrâneos de betão.¹²²

¹²² *Over Your Cities Grass Will Grow* é o título de um filme de que traduzimos a sinopse do site do *Festival*



Fig. 44 - Miró, Joan, *Personages in the Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails*, 1940. Guache e terebentina s/ papel, 37,9 x 45,7 cm. Coleção privada, U.S.A.

Entretanto o foco de interesse continua a ser uma premissa de aprofundamento entre o que podemos inferir da produção pictórica e duma exegese sobre o natural, incluindo a condição natural de religar-se a um substrato de beleza e de tragicidade que enleiam o campo visual e a reflexividade: de um tropo que emana de uma realidade, que não deixa de fora o sentir a natureza, descende um drama, agora, comungável à intuição poética do

de Cannes 2010 : «O filme documenta e testemunha processos alquímicos e criativos do artista alemão Anselm Kiefer e processa-se como um filme de viagem do universo pessoal construído em sua propriedade o estúdio na colina no sul da França. Em 1993, Kiefer deixou Buchan, Alemanha para La Ribotte, numa fábrica abandonada de seda perto Barjac. Em 2000 que ele começou a construir uma série de elaboradas instalações, compreendendo 48 edifícios, um labirinto de túneis, pontes, lagos e torres. Atravessando esta paisagem, o filme mergulha a plateia no mundo total e no processo criativo de um dos mais importantes artistas de hoje. Filmado em cinemascópio, o filme constrói o visual de um conjunto de peças, ao lado de filmagem observacional para capturar tanto a ressonância dramática da arte de Kiefer como o íntimo processo de criação. Essa polaridade - em termos de escala, sensibilidade e tempo - anima o filme, criando uma narrativa em várias camadas através do qual a navegar os espaços complexos de La Ribotte. Aqui a criação e destruição são interdependentes; o filme entra em contacto directo com as matérias-primas que Kiefer emprega para construir suas pinturas e esculturas - chumbo, concreto, cinza, ácido, terra, vidro e ouro...» Cf. Festival de Cannes 2010, *Sinopse de Over Your Cities Grass Will Grow*“, in Festival de Cannes.com/Films, in <http://www.festival-cannes.com/en/films/over-your-cities-grass-will-grow>.

futuro real que nos sublinha como em comum derivação de tragédia, o espaço será um lugar estranho onde se escondem e revelam na noite seres fantasmagóricos fosforescentes.



Fig. 45 - Joan Miró, *O Nascimento do Mundo*, 1925. Óleo s / tela, 250 x 200 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Voltando atrás, Miró constrói uma sorte de relação com o “embaralhamento” do surrealismo, que hoje se pode rever como exemplaridade de uma comunhão com o cosmo

natural. Ao contrário de Kiefer, a sua paisagem parece redimensionar-nos num imaginário de êxtase feliz. Talvez seja apenas uma impressão de alegria e não tanto de pacificadora Beleza: O seu sentido construtivo de linguagem, vai transformando um cenário real ou de relação à natureza dos seres, numa gramática da criação que tem aspectos de uma figuração densa e que se organiza nesse mesmo género de cenografia que é tão encantatória quanto inquietante.

De todos os modos, o que torna Miró e a sua obra fulcral nesta discussão é o seu anacronismo ao tema da paisagem, ou, substancialmente a essa paisagem constelar a que foi conectado o sentido de experiência irracional surrealista. Consideramos, pelo contrário, que a expressão do tema da paisagem e da natureza, parece procurar sempre revelar-se na sua feminilidade e ambiguidade sedutora de habitar uma realidade total, que na sua natureza plástica, adquire um modo de alocar a imensidão/proximidade como se estas inscrevessem a real natureza dos seres desde uma experiência tátil, sonora, para além da infinitude da expressão visual do espaço. A sensibilidade que impregna uma certa cartografia do real, ou nessa solicitude de drama feliz, reitera a questão de como se pode nivelar o tema em sentido figural, porque se há em Miró um desvio ao figurativismo, ele serve para enunciar esse imaginário paisagístico de uma natureza que aplanas as distâncias entre um cosmos lato e a figura humana, em especial a feminina - a haver uma fantasmagoria expressiva, ela será um processo para integrar uma espécie de imagem da origem, indiciadas pelas figuras híbridas de natureza estelar/animal, pela conformação que gera a metamorfose da figura humana pelo propósito de sentir.

A comparação entre os dois pintores completa a perspectiva de uma dramaturgia de cenário como representação de uma realidade e do seu provir. No entretanto, a sintonia entre um trágico enfatizado, como na visão de Kiefer, é inversamente modelado como uma estranha elocução da felicidade primeira e o desastre íntimo que se reverte no tempo de contemplação da obra de Miró.

Em sentido de enigma, talvez seja mais apropriado ver na obra de Miró uma soberania sobre a inquietação como medida de uma certa grandeza de beleza. Esta grandeza tomada como tonalidade de êxtase inflecte o cosmos que, tal como a natureza naturans, parece revelar-se na sua tragicidade a qualquer momento, ou organizar-se de um caos que enquadra a paisagem numa cinemática inquietante.

Contudo, digamos que o tempo e a demora para contemplar uma espécie de explicação possível da metaforologia do trágico, em ambos (Kiefer e Miró), pode pressupor a inverdade de uma premissa: a tragicidade absoluta em Kiefer seria em Miró uma possível sucedânea sublimação do esgotamento do tempo de um êxtase de alegria, enquanto a tragédia de Kiefer seria um eufemismo porque a beleza a torna presente. Deste modo, a perspectiva de uma certa acepção de figural retoma, tal como em Rothko e Bacon, a questão de saber encontrar o nivelamento de um caos, reordenar a configuração da beleza e sua permanência relativa a uma realidade trágica, sobreposta como deslocamento de tempos de contemplação e às sucessões da nossa interpelação ao espaço cinético da concreção das obras.

III - ENIGMA E TENSÃO MITOPOÉTICA

1 - A Arte como Enigma

Mario Perniola faz remontar à contemporaneidade a ideia de *plenitude do tempo*, referindo a ideia de sedimentação do passado como um efeito egípcio, em uma enigmática sincronicidade da dimensão temporal:

«O efeito egípcio é uma “plenitude do tempo”, com “a tendência de anular o antigo e o novo numa única dimensão temporal, pondo-os um ao lado do outro e deixando em aberto a contradição consequente”, em uma “enigmática sincronicidade».¹

Também Jacques Lacan, no livro XVII, recriando a origem do mito de *Édipo e a Esfinge*, considera que: “Édipo” é em Freud o acontecimento sobre o qual se teria perdido uma perspectiva que combina a lição de enigma da Esfinge com a condição humana de aceder ao real². Mas, ao modo como Freud infere do Enigma da Esfinge uma lição edipiana, Lacan adverte acerca de um ir para além de uma resposta à pergunta da Esfinge. Na verdade, para Perniola, tal como para Lacan, *A Quimera, em O Enigma da Esfinge*, compreende a essência do modo de cifrar, do esconder”, como origem e fluxo da linguagem que se presentifica relevantemente num processo de construção de identidade, até porque permanece sempre como um enunciado enigmático. O que o ponto de vista lacaniano salienta é que, num modelo estruturado como enigma, é necessário considerar também o trânsito e a «inversão” deste saber, considerando, numa análise final do seu significado, o problema da linguagem e do enunciado, implicados na noção de trajecto e impasse:

«O conceito de objecto “a” de Lacan visa ultrapassar o que chamou de "impasse freudiano", isto é, uma certa indeterminação a respeito do final da análise. A introdução dessa noção permite não só pensar o carácter finito do percurso analítico como também da interpretação em análise, pois o próprio objecto “a” é ininterpretável, é exterior à "cadeia significante". Assim, o ponto de conclusão lógica da análise coincide com a extracção do objecto “a”, com a "queda do objecto “a”. A partir daí, a relação analítica (a transferência) dissolve-se e a

¹ Perniola, Mario, *Enigmas: O Momento egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 156.

² Cf. Lacan, Jacques., *O Seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise, 1969-1970*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992, p. 34.

interpretação cessa. No fundo, o objecto “a” é uma letra que indica uma réstia de gozo avessa ao significante, um resto heterogéneo à linguagem.»³

Nesse trajecto para um saber, a imagem da Esfinge é simbólica da importância da linguagem e de como esta é estruturada à semelhança do inconsciente⁴, de tal modo que a verdade ou o saber são velados e desvelados numa mediação sobre a qual Lacan esclarece: «a verdade só se sustenta num semi-dizer»⁵. Consideramos, ainda, subentender que, para Perniola, o efeito egípcio conjuga a ideia de *desdobramento* e de *prega*, que, tomadas numa linha deleuziana⁶, funcionam como potencialidades para que o espaço e o tempo do contexto artístico actual sejam enquadrados, pelo mesmo autor, na ideia de que o mundo é um vasto sistema de combinações de *sentir* e *fazer-se sentir* numa *mágica sincronidade de comunicação encriptada*.

Diríamos que a plenitude do tempo retoma a ideia de fluxo e trânsito de um sentir pernioliano, sublinhando como o desejo de saber não deve ser confinado a um fim: ao fazer-se corresponder a uma finalidade absoluta de realização, ou chegar à resolução do “Enigma da Esfinge”. Efectivamente, ao acentuar a realidade e a identidade como uma questão de espaço-tempo a preencher entre trajectos ao real, o sujeito realizará infinitamente um saber que não se absolutizará, mas que lhe possibilitará construir as metamorfoses do humano. De modo que equivale a dizer que a verdade, perspectivada pelos autores, se articula a um percurso de desmontagem/montagem de um enigma que prevalece na condição humana para aproximação à verdade, isto é: um *semi-dizer* lacaniano abrigará na referência quer, a *prega*, quer a perpetuação de uma decifração a fazer-se, uma ideia de presente do infinitivo, que conduzem à expressão *sentir e fazer-se sentir* pernioliana.

Podemos estabelecer um paralelo com a ideia de drama na arte, reiterando que a importância de construir uma identidade implicaria entender este trajecto como um problema acerca da identidade do sujeito artístico e da obra. Todavia, como princípio acerca de como a arte participa e transforma a ideia de dobra, porque operar na interpelação do real é operar na relação que o artista estabelece com a obra, quer como interpelador do enunciado do enigma, quer como interpelado enquanto “sujeito outro”.

³ Cf. Peneda, João, “*Conceito de objecto a em Lacan*”, in *Antena do Campo Freudiano de Portugal*, http://acfportugal.com/cartaacf/objectoa.htm#_ftn7

⁴ Cf. Lacan, Jacques, *O Seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise*, Rio de Janeiro, 1969-1970, Jorge Zahar, 1992, p. 34.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 103.

⁶ Cf. Perniola, Mario, *Enigmas: O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa, Bertrand, 1994, pp. 21-31.

Deste modo, a enunciação impossível de um significado retoma ao sujeito que criou um trajecto desde uma linguagem simbólica para o real, desvia-se incondicionalmente da noção de identidade subjectiva e de um certo realismo redentor da maior proximidade à expressão de um resto residual da consciência da intimidade significante, tal como é expresso por Fernando Pessoa: «Ah, ser os outros! Se eu o pudesse / sem outros ser! ».⁷ Ao sentir-se uma fracção, o ser desconhece o todo e, simultaneamente, confunde o que se lhe apresenta como um outro nó que o ata ao poder mítico, já que não consegue de novo anuir a uma unidade formal redentora, porque esta pontua um novo desvio enigmático. Como refere J. Filipe Pereirinha, o que é anunciado como importando a uma lexiologia⁸, e que a psicanálise compreende numa qualidade de relação sujeito/real, imputa o próprio conceito de identidade a um desvio da auto-reflexividade subjectiva:

«[...] ele está sempre desfalcado de uma parte de si mesmo». O pensamento, em vez de constituir o ser, numa espécie de movimento contínuo e auto-reflexivo, desenha, por assim dizer, o seu ponto de fuga, o remoinho por onde se esvai.»⁹.

Portanto, de acordo com a estrutura da verdade da experiência realizada em termos psicanalíticos, ao sentido mítico que o real implica, far-se-á corresponder o sentido de sujeito *como sujeito em devir significante* que o real lhe imputa e lhe destina como sendo outro, mas um outro em devir de uma experiência traumática. Neste caso, fazendo mesmo sentir o desvio como um complexo de uma metamorfose que não encontra senão o paradoxo da ideia de que a alteridade não se resolve, mas continua o seu processo de instigação encadeando o homem, como antes exemplificávamos com Fernando Pessoa.

O que Lacan denomina "sujeito sintoma" passa a ser um enigma trazido pela barra, pela divisão que funda o inconsciente, que descentra o indivíduo e a razão e funda o simbólico numa perspectiva de real que não é uma enunciação possível, mas domina a personificação desse desejo - como sintoma e efeito de uma relação consubstancial à

⁷O primeiro verso da última quadra: «Ah, ser os outros! Se eu o pudesse/ Sem outros ser! / Enquanto o harmónio minha alma enchesse/ De o não saber.» Cf. Pessoa, Fernando, “Não sei que sonho me não descansa”, in *Poesias*, Lisboa, Ática, 1995, p. 191.

⁸«C’est pourquoi il était important de promouvoir d’abord, et comme un fait à distinguer de la question de savoir si la psychanalyse est une science (si son champ est scientifique), ce fait précisément que sa praxis n’implique d’autre sujet que celui de la science» Cf. Lacan, Jacques, “La Science et la vérité”, in *Écrits*, Paris, Seuil, p. 863.

⁹ Pereirinha, J. Filipe, *A Problemática do Sujeito à Luz da Teoria de Jacques Lacan*, (Dissertação de Doutoramento em Filosofia Moderna e Contemporânea), Braga, Universidade do Minho, 2009, p. 85.

construção da cadeia “para-significante” *de uma linguagem fundada à semelhança da estrutura do seu inconsciente*¹⁰. E será a instância de obstacularidade que o real lhe oferece que faz inflectir o que o sujeito passa a descobrir como um Outro (neste caso numa metamorfose em que irrompe como sujeito-sintoma de des-subjectivação significante)¹¹.

Diríamos, ainda: se Lacan adverte para a ideia de um *sujeito sintoma*¹² mediado e mediador de uma comunicação enigmática, mas útil para tomar consciência da sua condição para saber, Perniola adverte como o efeito egípcio inflecte o fluxo num modo afirmativo perante o enigma do mundo a fazer-se, acentuando a ideia de atravessar esse legado estrutural *na diferenciação do sentir para o fazer-se sentir*. Mas, finalmente, porque o legado que Perniola nos fala é pleno de sobreposições e de interpelações contínuas, a sua ideia de mundivisão será correlativa à expressão de *pleroma*: à ideia que une a *dobra* e o *enigma* ao fluxo da arte na sociedade, mantendo algo em suspenso, para além da dissolução do segredo, como sublinha o autor:

«Diferentemente do segredo que se dissolve na sua comunicação, o enigma tem a capacidade de se explicar simultaneamente sobre inúmeros registos de sentido, todos igualmente válidos e abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido.»¹³

O mundo da arte situa-se para Perniola num *pleroma* porque nesta dimensão é passível de ser interpretado como lugar de sedimentação de enigmas, activos e reactivos a uma paradoxal unidade sincrónica de tempos diferentes. A potencialidade da arte corresponde a esse fluxo que se faz sentir como enigma e, que invectiva, mesmo, o artista à questão de como pode *fazer-se sentir* no horizonte estético contemporâneo. Sublinhado, ainda, que as acoplagens de sentido são partes articuladas neste fluxo e gestam um significado para a actualidade da arte no seu processo de se presentificar no mundo. De modo que o enigma da arte e da linguagem se completam na própria condição de *a arte e a sua sombra*, sem que esta expressão siga um processo

¹⁰Cf. Lacan, Jacques, *Mon Enseignement*, 1967, Paris, Seuil, 2005, p. 42.

¹¹ «(...) le signifiant, à la différence du signe, est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant.» Cf. *Idem*, *Le Séminaire*, Livre XVII, *L'avers de la Psychanalyse* (1969-1970), Paris, Seuil, 1973, p. 31.

¹² Em Lacan o “sintoma” segue a teoria freudiana da formação psíquica do eu mediada pela pulsão do desejo e pelas suas defesas. Como o inconsciente é estruturado à semelhança da linguagem, o sintoma corresponde a um momento do diagnóstico da acção psicanalítica em que a verdade do conflito psíquico se desvela nas palavras do sujeito, não obstante as defesas do eu, ou: justamente, à revelia do eu. Cf. Jorge, Marco António Coutinho, *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*, vol. I, 5ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2008, pp. 68-9.

¹³ Cf. Perniola, Mario, *Enigmas: O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa, Bertrand, 1994, pp. 21-31.

estruturante de analogia entre luz/identidade e sombra/fantasmagoria, porque há que acentuar como a compreensão acerca da arte contemporânea não se revela através de uma síntese de opostos e da complementaridade das identidades. Na verdade, Perniola, ao caracterizar a possibilidade de viver *a diferenciação*, explica que vivemos num sentir excessivo, cujo conceito de identidade não se pode apurar por analogia, tal como a que resulta através do seu contraditório ou da síntese dialéctica de opostos, em Aristóteles e Hegel:

«Com efeito, não é certo que a noção de «diferença» possa ser considerada como um verdadeiro conceito análogo ao de «identidade» (em torno do qual se movimenta a lógica de Aristóteles) e ao de «contraditório» (em torno do qual se move a dialéctica de Hegel). Talvez mais do que no horizonte da pura especulação teórica, o seu âmbito (ou, pelo menos, o seu ponto de partida) é efectivamente, o carácter não puro do sentir, das experiências insólitas e perturbadoras, irreduzíveis à identidade, ambivalentes, excessivas, que se encontram entretecidas na existência de tantos homens e mulheres do século XX»¹⁴

1.1- O trajecto do sujeito e o excesso da arte

É no trânsito da arte do sec. XIX para o séc. XX que a noção de especular simetria entre homem e mundo se inverte para responder à questão de mimetismo entre o eu e o mundo, como se o eu se abrisse à dimensão infinitamente grande e límbica, evocando a noção de inconsciente (que deu lugar paradigmático à psicanálise) e que foi uma fonte, um campo instigante para, irruptivamente, os modernistas atualizarem a sua produção. Esta irrupção do papel do inconsciente importa, ainda hoje, para a criação da arte, de modo, que, e independente da concordância dos artistas ao estudo e léxico da psicanálise, haverá uma sintonia entre a criação na arte e uma espécie de torsão do efeito do sujeito perante a questão da tragicidade do real. Se o que acresce como suma importância na produção artística do sec. XX anuncia uma ideia acerca de um estado de fora-de-si, que se faz corresponder a uma visão acerca do mundo e da veracidade ser mais expressiva em relação à realidade, há que dar razão a um substracto de identidade que permanece, como diz Perniola, irreduzível a um conceito, mas apropriado a uma

¹⁴ «In effetti, é dubbio che la nozione di differenza, possa essere considerata come un vero concetto, analogo a quello di «identità» (intorno a cui ruota la logica di Aristotele) e a quello di «contraddizione» intorno a cui ruota la dialettica di Hegel). Forse più che nell'orizzonte della pura speculazione toretica, il suo ambito (o almeno il suo punto di partenza) é proprio quello impuro del sentire, delle esperienze insolite e perturbante, irriducibili all'identità, ambivalente, eccessive di cui è stata intessuta l'esistenza di tanti uomini e donne del Novecento.» Cf. *Idem, ibidem*, p. 159.

tomada de consciência acerca do excessivo e da sua importância para caracterizar a contemporaneidade.

Do mesmo modo, até porque o artista encontra na ideia do inconsciente e na psicanálise fontes para criar derivações e afirmar a estranheza da sua interpelação do mundo, este sentir excessivo pode ser apenas considerado como uma condição de construção de metamorfoses na identidade mítica do sujeito, que independentemente de ser artista, é sempre fruto de um confronto com o real e de seus sucessivos desdobramentos.

Na acepção lacaniana, o real compreende, por um lado, o limite de uma operação do sujeito na sua disjunção afectiva e de complementaridade, por outro, um mundo onde o ilimitado se lhe configura como processo de recriação e concatenação de um desejo de saber sintomático, que corresponde a um fluxo de interpelações que fracturam e dividem o sujeito e a sua identidade. Aquilo que o autor encarna perante o real da obra é como um outro em que ele fica suspenso, que resulta *como um equívoco* e o atravessar desse equívoco num desdobramento de sujeito. Por isso, é por princípio constituinte: como um fluxo traumático de linguagem em que o sujeito é destituído de um poder de constituir o significado, pois, na relação com o saber inconsciente que o determina, o sujeito é sujeitado a um equívoco de significado (ainda que este deva ser tomado como um equívoco signifiante). Ou, como refere José Pereirinha, trata-se de acentuar o “asférico” e o elíptico no domínio topológico da viragem entre sujeito e objecto, *uma vez que o sujeito é intimamente habitado pelo outro*.¹⁵ Ou, como refere Lacan: - «*o sujeito está numa exclusão interna ao seu objecto*». ¹⁶

Esta tipologia de viragem do sujeito psicanalítico, pode ser exemplificada pela tomada de consciência que Fernando Pessoa revela personificar em nome do seu semi-heterónimo Bernardo Soares: - «*Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?*»¹⁷ Diríamos que é a própria psicanálise (freudiana e lacaniana) que vai explicitando o quão dramática é a dinâmica entre crer, desejar, explicitar e tomar consciência de si, incluindo a possibilidade de se ver revertido a um Outro, numa cristalização de sentido, de impasse

¹⁵ Cf. Pereirinha, J. Filipe, *A Problemática do Sujeito à Luz da Teoria de Jacques Lacan*, (Dissertação de Doutoramento em Filosofia Moderna e Contemporânea), Braga, Universidade do Minho, 2009, pp. 95-7.

¹⁶ Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 861, citado por Pereirinha, J. Filipe, *ibidem*, p. 97.

¹⁷ Cf. Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego*, ed. de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 224.

em função de uma redução do significado de identidade. Neste caso, poderá ser importante para a produção artística entender que há uma cristalização que mitifica a ideia de sublimação de aspectos do inconsciente e, ainda, do que pode significar o excesso, como o espaço anódino da arte.

Como o *sujeito falasser*¹⁸ é nessa conjunção do simbólico ao real, um efeito radioso e enigmático, um fruto da irrupção em seu estádio de impossibilidade de enunciar-se através de uma unidade subjectiva em relação ao Outro, a queda do “objecto a”, é em paralelo uma instância da circularidade do rito e do seu fluxo imagético, mas ainda da possibilidade de que o evento seja admitido como concordante ao estado de consciência de ansiedade, desassossego que, ainda em Fernando Pessoa se exemplifica no seguinte excerto poético em nome de Bernardo Soares: «Afinal deste dia fica o que de ontem ficou e ficará de amanhã: a ânsia insaciável e inúmera de ser sempre o mesmo e outro»¹⁹

Em sentido lato, o erotismo, na sua melhor e mais radical extravasão da identidade, é como uma prospecção de entropia aprendida no corpo que liberta o pensamento para a veracidade da condição humana, reorganizando os limites da consciência do homem no seu carácter negativo, feroz e maldito, mas que, actualmente, é pensado a partir de um paradigma para interpretar um desvio ao sentir egocêntrico. Por isso *o sex-appeal do inorgânico* tem para nós uma acentuada distinção na visão da dobra de Perniola: é a vida e o vitalismo mediático que são postos em causa quando o desejo de união à ideia de beleza e forma não parecem importar para recriar uma identidade transcendente. Contudo, se não notamos o papel da arte como um apelo à naturalidade (na sua inclusão ao resto do real) como interpelando a morte das espécies e não relevamos a evidente inquietude sobre uma catástrofe natural, é porque uma cota parte da arte se perdeu da religiosidade de uma interpretação do mundo, mas, todavia, não a exemplificação de arte que temos vindo a tentar seguir.

Se entendermos repensar o carácter exibicionista da denúncia desta condição e substrato humano, tido como um lugar de espanto e de admiração, temos que reflectir sobre a subjacente ideia de queda do antropocentrismo e como esta aflora na arte. Assim,

¹⁸ «O simbólico, portanto, é o que funda em retroacção a concepção de que falta na cadeia um elemento. O sujeito só aparece depois de instaurada em algum lugar a ligação dos significantes. Um sujeito só pode ser produto da articulação significante. O sujeito como tal nunca domina essa articulação, de modo algum, mas é propriamente determinado por ela» Cf. Lacan, Jacques, *O Seminário, Livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, (1971), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009, p.18.

¹⁹ Cf. Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego*, ed. de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, p. 324.

há na actualidade uma tensão acerca da direcção e derivações do estético que se ligam a uma responsabilidade da espécie humana em relação à vida de todas as espécies. Nomeadamente, na capacidade de sublimar o mal, ou de domesticar a luta entre o mal e o bem, assumindo a fuga a um certo maniqueísmo ingénuo.

1.2.1- O trajecto para uma sciência naturans e o sujeito de equívoco

Tal como numa análise psicanalítica, a realidade que importa à arte é atravessada como se fosse um véu. Mas, ainda como se o que constitui o ver em retroacção, nessa equivocidade de véu, redimisse o criador de um certo sentido da castração do desejo. No entanto, tudo acontece porque o real e o desejo reviram o sujeito numa abscondita reordenação de equívocos e cadeia de significados, que tanto protelam um sossego, como veiculam um modo de evitar um estado paira do ser a uma dada cristalização do simbólico. Ela constituiria uma oscilação premente à espera da sua síntese racional como um pacto de redenção. Podemos tomar esta cadeia como uma perspectiva onde a arte pode tomar-se, paralelamente, a esta plenitude de embaraço que é confronto entre o real e a imaginação do sujeito ao realizarem uma experiência do outro e do ser-coisa que sente. E podemos pensar que a vocação da cultura artística é a de construir um caminho ou, supostamente, o caminho que faz processar o sentido dado à onipotência de um desejo da obra de arte se distinguir enquanto tal, como diz João Peneda:

«Na arte a obra vem no lugar do gozo perdido: o que significa que o objecto artístico vem mascarar, dissimular o vazio da Coisa. Mas a arte não deixa também de se aproximar do fantasma, do último véu que cobre "o real"»²⁰.

Contudo, colocamos um campo de desejo em que a instância de ser mais natural, parece ajustado ao desenvolvimento de um estado para-político de aproximação à natureza, num contexto actual de urgência da sua salvaguarda e unidade a uma causa de sobrevivência humana... Como nos diz Hans Blumenberg: «a religião fez o trânsito da natureza à cultura, mas regressar ao início é uma impossibilidade, que, no entanto, constitui uma forma paradigmática de obter onipotência»²¹.

Do mesmo modo, podemos considerar como o corpo é um intenso mediador da dor e da expressão de prazer de um trajecto que procura realizar uma expressão artística sobre uma insídia real de *natura naturans*. Efectivamente a dimensão corpórea será um

²⁰ Cf. Peneda, João, "Conceito de objecto a em Lacan", in *Antena do Campo Freudiano de Portugal*, http://acfportugal.com/cartaacf/objectoa.htm#_ftn7

²¹ Cf. Blumenberg, Hans, *Salidas de Caverna*, Madrid, La Balsa de La Medusa, 2004, p. 39.

tropo para as sensações que mais primitivamente permanecem ligados a uma experiência cinemática dos limites sensoriais, mas não será certo afirmar-se que a mente se desliga das sensações. Assim, aparentemente, o corpo toma lugar como senso primevo para criar e recriar novas dimensões sensório e estéticas, que parecem poder redimir a obra de conceitos. Não obstante a fragilidade desta relativa convicção, a arte explora para além dos limites de um sentir banal e definido e, para fazer-se sentir como questionadora dessa banalidade, introduz uma outra expressão metafórica do real e da inquietante realidade que “o-corpo-sem-mente” interpelará.

Se, por um lado, o objecto poético “artializável” se apresenta como processo de experiencição não instrumentalizável do natural, por outro é um modo em que a epifania promete redimir a natureza humana das suas limitações afectivo-perceptivas, numa metamorfose que continua a dar sentido à criação. E, porque faz da mediação espacial dos lugares um atopus de ressonância, procura inverter a interioridade da comunicação do humano para a experiencição espaço-temporal duma natureza “sua congénere”, na condição de crer sempre abrir o que anteriormente não foi caminho. Não obstante, não se edifica no revivalismo e atavismo poético de uma redenção ao divino. Mas trata-se sempre de um estado apreensivo, de uma tensão que parece estabelecer-se pelo confronto entre a hipertecnificação e a estesia do natural. Tal significa que para reinterpretar as provocações revolucionárias da contemporaneidade, persiste a necessidade de aprofundamento da ciclicidade de eras do poético, designadamente, os condicionalismos subversivos em que o real se terá experienciado como um resto de um caos, como uma experiencição do outro que prevalece no sujeito como inquietude, a qual é sintomatizada como um processo de culpa.

Por isso, talvez possamos dizer que faz parte do estético contemporâneo uma verdade em prospecção, que é invectivada pelo desejo de consciência de si, ou que obriga os criadores à aproximação ao real, num estado que parece ultimar uma resolução das questões de uma culpa colectiva e condicionada, ainda que na decadência de uma perspectiva de transcendência divina para a imanência e responsabilidade colectiva humana. Portanto, compreendendo bem, como a questão da contemporaneidade não se pode alienar de um começo renascentista e do sedimento de revoluções que lhe sucedem até à ideia de “pleroma” de Mario Perniola.

Do nascer do Homem e da cidade para uma viragem a uma ritualidade que comporte a natureza, o homem procura transitar da homogeneização da cópia, uma e

outra vez, até porque o universo que se abre constitui um enigma novo. A cópia, que substitui o único e o valor do pictórico como saber do pintado, pode ser um novo clone: como se a identidade recriasse a ficcionalidade da viagem topologizável, mas nos interstícios de uma humanidade a perder-se do valor identitário do espaço de chegada dos outros que nos antecederam, a perder-se entre a viagem ao subjectivismo e da morte da obra de arte como lugar utópico a que se chega ou se retorna como simulacro. Em *Pensando o Ritual. Morte Sexualidade e Mundo*, Mario Perniola reconsidera o problema da *imagem sem identidade* e o conceito de *simulacro*, referenciando-os a um modelo do barroco que dá consistência à actualidade:

«O simulacro é (no barroco jesuítico) a imagem sem identidade: não é idêntico a nenhum original exterior e não possui uma originalidade autônoma própria. Seu valor não possui valor nenhum; seu engano é patente; seu caráter conflituoso é indolor. Ele marca o momento no qual a ficção deixa de ser niilista sem, no entanto, restaurar a metafísica, nele o conflito deixa de ser dissolvente sem restabelecer a unidade».²²

Para Perniola a visibilidade da morte como simulacro é o que permite o actuar no mundo da dobra e do seu enigma, relembrando a sintonia ao tempo barroco: «no fundo o recriar nos sonhos, nas imagens oníricas, nos simulacros da morte.»²³

Sabemos, no entanto, que na perspectiva de Perniola a dobra deleuziana e o barroco evocam a dimensão do corpo em movimento e o prazer erótico a diferenciar-se como um trânsito pelas coisas que o autor nomeia como efeito de um *sex-appeal do inorgânico*. Se esta perspectiva nos revela um erotismo consubstanciado num modo menos íntimo, numa não individuação, que emerge ao mesmo tempo como relação com o outro singular, mas um outro sem identidade e que se toca numa extensão corpórea da nossa identidade atópica inorgânica, compreender o sentimento de prazer à distância do eu e da interioridade subjectiva relativamente à arte e ao real, quando incluindo a natureza, obriga-nos a discutir um paralelo inconforme ao anti-vitalismo pernioliano. Por um lado, pode ser dito que se todos se incorporam numa nova identidade, já que desde o cibernundo temos aquilo que parece fazer crescer membros ou próteses ao homem, o que faz revigorar o seu poder aprendendo a dominar a técnica nas suas extraordinárias derivações sensório-motoras e emotivo-rationais, mas, por outro, há na

²² Cf. Perniola, Mario, *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte e Mundo*, S. Paulo, Studio Nobel, 2000, p. 176.

²³ *Idem, ibidem*, p. 181.

contemporaneidade um sentir contra esta necrofilia do prazer maquinal. Na verdade, faz ainda parte da multiplicidade das direcções de um drama evocar a natureza, e no seu sentido actual, o ritual que dá protagonismo ao corpo e ao espaço real *naturans* (que se abre também à natureza) como um campo que requererá uma extensão sensória para o interpelar.

Retomando o sentido lacaniano, o processo evoca ainda como o ser humano e a arte comprometem um trajecto para a complementaridade ao outro. Neste caso um outro que congrega o real/natureza como o desdobrar de roupagens que o sujeito atravessa, mas que anotam como o sintoma, enquanto equívoco, é um processo para tomar consciência da falta-a-ser, como explica João Peneda:

«Extraído, esse significante, traço unitário, faz existir o conjunto de significantes do inconsciente, desdobrando-se nos S1 disponíveis, roupagens do S1 original das quais a análise busca nos desidentificar, permitindo-nos escolher um significante em torno do qual a falta-a-ser irá girar, saindo do puro assentimento.»²⁴

O que se reconhece como a tragicidade é a natureza e sua impossibilidade de complementaridade no meio de um manifesto desejo. No entanto, um certo eufemismo, e o sentido mítico de retomar um poder contextual, e onnipotente, como diz Hans Blumenberg, articulam uma heurística interpelativa do outro *naturans*, na criação artística contemporânea. Assim, a noção de proximidade à natureza é um processo que remanesce da desrealização do efeito de identificação com o «sintoma+fantasma» lacaniano. Consequentemente compromete o sujeito de desejo com um prefixo de queda no vazio que, por sua vez, remete a sua função para aferição do vazio de comunhão do sujeito e da sua abertura ao reconhecimento das suas identificações como imaginárias e simbólicas. Deste modo, o que emana da linguagem e do seu liame a uma imaginação simbólica na construção artística, confere um poder mítico à identificação com a natureza, mas, simultaneamente, porque o sujeito da arte goza um prazer sintomático ao colocar-se num trajecto de efeito epifânico instigante, prevalece, como explica João Peneda, não prevenido em relação às chaves significantes do seu gozo:

Porém, a última proposta de Lacan para o final é a identificação ao “sintoma” através

²⁴Cf. Lacan, Jacques, (1973/1981) parafraseado por João Peneda in Peneda, João, “Conceito de objecto a em Lacan”, in *Antena do Campo Freudiano de Portugal*, http://acfportugal.com/cartaacf/objectoa.htm#_ftn7.

da noção (S). O *sinthome* (sintoma + fantasma) é um sujeito não prevenido em relação ao objecto e às chaves significantes do seu gozo: <jouissance>.²⁵

Portanto, nesta desmontagem da verdade e do sentido aplicado e designado como *saber e semi-dizer* em Lacan, o procedimento de corte e a sua montagem inferem o equívoco signifiante como um valor estruturante no processo de um enunciado que sustenta um jogo de um saber sobre o real e a real possibilidade do sujeito se reconhecer como aquele que «permanece no real como mito, não obstante se reconhecer que haverá uma insídia do “real-naturans” que joga o novo poder de enunciação do «gozo na criação actual»²⁶.

²⁵ *Idem, ibidem, id.*

²⁶ Cf. Perniola, Mario, *Pensando o Ritual. Sexualidade Morte e Mundo*, S. Paulo, Studio Nobel, 2000, p. 205.

2 - Presenças Reais, barbárie, sensologia e a linguagem da arte e da sua sombra

Imaginando, com George Steiner, que a negação da condição poética é fruto de uma desvirtuação e desconsideração da nossa origem como seres poético-simbólicos, herdeiros de uma génese arreigada à palavra, a prospecção do real e da sua transitividade poderia ser a condição de alento que distinguiria uma elite cultural que dedicasse ao passado uma atenção fundamental, de modo a recriar a qualidade e a não deixar um rasto de ignorância acerca das fontes de um saber arquetipal e que religa os mestres da arte como um saber fundamental à produção da poesia e ao saber fazer em quaisquer outros domínios. Deste modo, teria lugar ao devir uma identidade que nos formaria enquanto outro, e não uma ignorância mal dissimulada que resulta da apreensão superficial das palavras e do ofício que sedimenta a poesia e qualquer arte²⁷. Para George Steiner a barbárie assenta na desconstrução e na ignorância, do que se cita sem conhecimento real e significativo da sua fonte estruturante²⁸(sendo significativo que a cibernética contribui efectivamente para este processo de suposição de conhecer sem contemplar as obras).

Aparentemente diferente, na perspectiva de Perniola a *sensologia* pode ser encarada como um estado de espírito participativo de viver em vão «uma nostalgia sobre o absoluto»²⁹. Contudo, porque leva à veiculação do *já sentido*, à cristalização num horizonte afectado pela simples oposição à barbárie cultural, para Perniola é preciso compreender o viver numa nova era em que a linguagem cibervisual se apresenta mesmo como inevitável para reificar a participação da arte. Entretanto, podemos ver como ambos os autores se implicam num discurso para valorar uma elite distinta porque descrevem uma organização da burocratização do saber que, por sua vez, permeia uma certa alienação da cultura, e, por isso, como ambos vão sustentando como persiste uma ordem de linguagem arquetípica, estruturante de uma genealogia do saber ligada ao hermetismo. Podemos mesmo dizer que em ambos autores fica implícito que esta actualização da linguagem da arte será, de algum modo, inconciliável com a velocidade e com a sobre dimensão de informação que, ainda que nomeie autores por

²⁷ «The otherness which enters into us makes us other» Cf. Steiner, George, *Real Presences*, Chicago, University of Chicago Press, p. 188.

²⁸ Cf. Steiner, George; Spire, Antoine, *Barbárie da Ignorância*, Lisboa, Fim de Século, 2004, p. 47.

²⁹ [...] «de nada serve permanecermos nostálgicos do absoluto». Cf. Perniola, Mario, *A Arte e a Sua Sombra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 35.

cadeias espaço-temporais, não lhes pode entretecer uma maior cumplicidade significativa duradoura.

Mas, na verdade, para George Steiner vivemos na mutação dos valores entre a sintaxe e a sua correspondência designativa e o que houve desde um tempo do «Logos», do dizer do ser, constituiu-se como uma fase seguinte do «Pós-Palavra».³⁰ Esta fase seguinte é a da perda da *presença real*, é a tomada de consciência acerca da impossibilidade de criar a alteridade que cada língua encarna e cada interpretação dá de novo, de reconhecer que vivemos numa época de barbárie. Mas, enquanto para Steiner o enigma da arte continua a ser o prodígio de uma intuição que cria uma unidade desde uma invisível ou oculta possibilidade de expectação comunicativa e que reitera o ser em *presença real - instruindo-nos com o enigma inviolado da alteridade das coisas e presenças vivas*³¹, para Perniola a sombra é um reduto de aceitação, primeiro que tudo, da ocultação de uma envolvimento comunicativa a que a contemporaneidade acede - como se trocasse reiterar pelo sentir da sombra. Por outro lado, há um efeito de hibridez no sentir, que se ajusta ao que o autor implica na expressão *reificar* e no sentido que é dado a uma identidade que se esvai do ser, perante a hibridez de ser *uma coisa que sente*, num mundo mudado pela ciber linguagem. De modo que, para Perniola, a intuição que mantém viva a produção da arte é o que se fossiliza numa imanência de não comunicação ao outro, porque a sua defesa consiste em deixar para trás a ideia de comunicar a transparência manifesta de uma alteridade. De maneira que podemos dizer que a arte vive, ou se reifica, se considerar a oportunidade de fazer sentir a sua presença em contra comunicação, na defesa de uma interpretação plena que permeia uma espécie de hermenêutica do labiríntico, da contra-comunicação a desfavor da alteridade e da obra como correlata a uma identidade transcendente.

Todavia, haverá que acentuar como a questão da alienação e da barbárie mantém a concordância dos autores, acerca de mudar o discurso das vanguardas. No caso de George Steiner a negação da linguagem desconstrutiva é, efectivamente, dita como um nihilismo absurdo, mas no caso de Perniola o que importa é acusar um certo realismo psicopata que reside na imagem e no seu nihilismo, salvaguardando, no entanto, o sentido de que resta um valor de ser sombra à produção artística. É neste sentido que este último autor conta com a qualidade de enigma.

³⁰ Cf. Steiner, George, *Presenças Reais*, Lisboa, Presença, 1993, pp. 84-90; designadamente, a chegada ao termo de Póspalavra” como um tempo de epílogo, p. 90.

³¹ *Idem*, *ibidem* p. 129.

Portanto, para George Steiner, o mundo do Pós-palavra é aquele que anula e contradiz todo o valor da comunicação poética e nos dá apenas a fantasmagoria, ou *a coisa*, tal qual o que se reifica, pois enquanto objecto/coisa temos o ser perdido dessa presença real, que nos cinde como identidade à linguagem humana, como um simplismo sem profundidade. Assim, para George Steiner é todo um complexo de epifania da criação que se fecha enquanto a metáfora é impunemente transportada pela modernidade para a desconstrução do seu sentido, ou não presença real, mas para Perniola esta é a realidade em que se manifesta a arte e a sua sombra, sem que a distinção pressuponha anular uma para distinguir a supremacia implícita na outra. Talvez possamos dizer que a perspectiva de Perniola confere com uma nova inversão do platonismo (que não a da transcendência romântica), persistindo numa dimensão de pluralidades que é lugar para uma comunicação e contra-comunicação, onde a sombra da arte resiste na horizontalidade da imanência. Mas a mesma noção de *qualia* permanece em modo de enigma, recriando a diferença entre ser arte e a sua irreal condição inconsubstancial de se não iluminar. Há uma sombra no mundo da arte e da sua sombra porque ela não é sujeito nem objecto real de uma identidade, dado que esta sombra não se opõe a uma operação para se ultimar num estado superior de identidade, ou de ser como a luz que se opõe ao escuro. Todavia, em Perniola, a diferença da expressão *a arte e a sombra da arte*, implica como a sombra deve ser aparentemente mais do que um espectro e, por isso, uma forma de alteridade em relação, quer à fantasmagoria, quer ao simplismo do banal de tudo o que flui como imagem e na sua luminância.

Continuando a seguir o ponto de vista destes dois autores, o que julgamos enigmático é precisamente como confrontar a actualidade da arte com a noção de revivalismo sintomático da desconstrução (a que George Steiner se refere como perda da *alteridade*, perda de um mundo *de presenças reais*³²) e a alusão de Perniola a uma anamnese do *modernismo*, (lembrando que a arte se reifica através do ritual *do rito sem mito*).³³

Ou podemos perguntar, no melhor sentido, e para não nos perdermos da alteridade do poético, que outro paradigma assintomático da desconstrução se afigurará como hipótese da actualidade da arte? Haverá mesmo outro que reitere a obra de arte e

³²Cf. *Idem, ibidem*, p. 121.

³³ Cf. Perniola, Mario, *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte e Mundo*, S. Paulo, Studio Nobel, 2000. (uma ideia constante ao longo da obra, como anotámos na Introdução).

não deixe o ser humano nessa fracturante revolução do ser e que não traduz uma identidade humana, que evoca um sentir reificado de coisa? Quando Perniola, citando Barthes, exorta ao excesso da obra de arte *como essa deusa invocável*, não estará ainda em concordância com uma espécie de mágica reiteração do artista e da alteridade transcendente que medeia um outro manifesto na obra de arte?

O hiato entre sensologia e enigma de uma resiliência da arte, enquanto sombra, é, para Perniola, condição de existência de um sopro para a reificação de uma presença da produção da arte. Por outro lado, a reiteração da ideia de um ritual na arte é o que continua a criar o fluxo da história, justamente porque não há destino nem tragicidade? Neste sentido, a visão de uma romanização como modelo de afecto, explica em Perniola algo que responde à dúvida sobre a ficcionalidade do poético:

«Se, como diz Lévi-Strauss, a morte simulada do pensamento mítico garante um suplemento de vida real, a morte simulada do pensamento ritual sacraliza o presente à custa da desrealização. Em Roma, o conceito de começo nunca tem o significado de origem ou de retorno ao original.»³⁴

2.1.2. – Lacoue-Labarthe e o exemplo do enunciado poético

Retomando a perspectiva de Lacoue-Labarthe em que o enunciado é um dado para compreender a singularidade do humano, o modo como se institui a questão do ser e do ser e o outro continua a ser mediada pela linguagem, e por uma reflexão que retoma a inscrição da poesia numa unidade de origem, que, à semelhança de George Steiner, funda uma bênção humana que a onto-teologia confunde com Deus. A seu modo o filosófico clarifica como a pergunta e a capacidade de se questionar a si próprio, atravessa transversalmente a linguagem dada ao sentido íntimo do ser, na duplicidade do reconhecimento de como nomear-se a si próprio, será nomear-se numa diferença que nomeia o ser como é e como o que não é (Deus):

«A existência seria assim a linguagem, ou mais exatamente a faculdade da linguagem, a qual, não advém do ente – de modo que o homem não «é» somente o ente que ele é. A faculdade da linguagem – o poder-nomear – é na realidade a intimidade ela-mesma, a diferenciação íntima desse ente que é o homem. É por esta diferenciação que o homem, para além do que ele é, corresponde ao ser, nomeando o que ele é, nomeando-se, nomeando quem ele não é (Deus).»³⁵

³⁴Cf. *Idem, ibidem*, p. 205.

³⁵«L'existence serait ainsi le langage, ou plus exactement la faculté du langage, qui, dans cet étant qu'est l'homme, ne ressortit pas à de l'étant - en sorte que l'homme n'«est» pas seulement l'étant qu'il est. La faculté du langage – le pouvoir-nommer – est en réalité l'intimité elle-même, la différenciation intime de

Pelo contrário, Perniola apresenta uma visão da linguagem como imagem e assumpção da era do simulacro, do fim da metafísica, como oposição entre visibilidade e aparência, entre logos poético e linguagem como acontecimento, gesto e imagem-simulacro.³⁶ Na realidade não haverá um protótipo acerca de um modelo que se copia e repete, mas «um triunfalismo do simulacro que é inseparável da experiência do vazio».³⁷

Mas a criação de simulacros perfaz o fluxo que se inscreve na contemporaneidade como um esplendor da imagem que será coetânea com uma utopia para inscrever a arte num figural acerca de *natura naturans*?

Quanto a nós a continuidade da arte vive um paradigma de viagem ligando o tempo ao espaço, como um fluxo e um deslizar em direcção ao que sempre poderá ser o outro (como paraíso) para a satisfação de um desejo de dar sentido à vida. Mas retornar a um modo de estar onde sobrevivência e uma cosmicidade natural perfazem um todo, faz parte de um passado antigo e mesmo arcaico-simbólico em que a arte participou. Contudo, tal como uma metáfora da construção de um mundo à espera de que a humanidade possa sobreviver, o poético conduzir-nos-á entre paradoxos de uma realidade histórica e de um desejo, ou da *metaforologia* de uma realidade que não tem hoje com a virtualidade do tempo perdido e das conquistas da revolução industrial, a mesma aparente relação com o *nihil* e o absurdo. Por outro lado, a ambiguidade e a estranheza permanecem para a arte como se *simulacro versus icónico* enquadrassem um só processo, que só pode ser pressuposto como uma ficção. A história a que um e outro acrescentam uma diferença, ou uma discordância, assaz importante, é também uma unidade que protela o fim de uma mitopoética, inscrevendo-se-lhes como mais um episódio, de um caleidoscópio de perspectivas. De outro modo não poderíamos querer alocar o todo ou o outro num pacto de compaixão. Será pela grandeza com que o homem opera através da arte, um fluxo de criação de novas linguagens, que não obstante serão, em sentido figurado, versões de um paradoxal sentido de questionar, de reflectir, mas também de fazer sentir-se numa imanência da historicidade da criação artística. Portanto, a relação entre o sentir e a linguagem verbal, para além de criar cruzamentos, apela à própria ambiguidade da criatividade, que, como refere George

cet étant qu'est l'homme. C'est par cette différentiation que l'homme, au-delà de ce qu'il est, correspond à l'être en nommant ce qu'il est, en se nommant, en nommant qui il n'est pas (Dieu).» Cf. Lacoue-Labarthe, Philippe, *La Poésie Comme Expérience*, Paris, Christian Bourgois, 2015, p. 135.

³⁶ Cf. Perniola, Mario, *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte e Mundo*, S. Paulo, Studio Nobel, 2000, p. 161.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 139.

Steiner, faz a ligação de estranhas e aparentemente a-sintónicas relações e associações de sinapses entre o hemisfério esquerdo e o direito.³⁸

A colocação de Deus entre parêntesis no texto (anteriormente citado) de Lacoue-Labarthe, começa evocando que o apelo ao outro o obriga a uma dupla reflexão acerca de o ser falar e poder falar em nome do outro. Por isso, reiterando o sentido da importância da linguagem poética e da singularidade humana. Tudo para dizer que ser como o homem é, como explica Lacoue-Labarthe, nos leva à sua imagem íntima, ou ao que será uma ideia de psique humana elevada ao como se de aquilo que o ser muito ama. Porém, sendo um ser de linguagem em confronto com o que ama irresistivelmente, faz-se evocar a imagem da poesia, à semelhança do que seria uma tarefa para comunicar pelo outro, num estado tal qual o que deveria ser um superlativo da sua real possibilidade. Assim a imagem do outro, que, todavia, pode ser tudo “aquilo”, que não se é, vive através da poesia a tentativa permanente de endereçar uma acção impossível a esse outro.³⁹

De modo semelhante, cremos que há uma espécie de crença em alocar um estado selvagem, ou em escolher o natural como temática na arte, que politizando uma perspectiva ética, vai simultaneamente, recolocar o pictórico numa relação com o icónico, que se eterniza, como um superlativo do imago do pintor para endereçar a imagoria do pintado.

É sobre esta noção de um todo que não tem um caminho enquanto verdade e identidade, que um lado da exemplificação da arte continua, paradoxalmente inquieta como um viajante que julga, momento a momento, ter encontrado uma reflexividade dos fenómenos que fazem convergir a realidade e a espaço-temporalidade como tropo de um lugar virtual, de um habitar, no entretanto de reformulações sobre uma perspectiva estética de *natura* e de uma entelêquia para a estetologia, que o homem e a arte dela reevocam.

Como uma perda contínua da sua alocação identitária, ou uma perda da visão em que a imaginação nos coloca perante a natureza, face a uma anacrónica ambiguidade de sentir a realidade da imaginação, será que poderemos descrever da paixão que reside no instante em que William Blake escrevia o seguinte ? :

³⁸ Cf. Steiner, George, *Os Livros Que Não Escrevi*, Lisboa, Gradiva, 2008, pp. 100-1.

³⁹ Cf. Lacoue-Labarthe, Philippe, *La Poésie Comme Expérience*, Paris, Christian Bourgois, 2015, pp. 134-6.

«Eu sinto que o Homem pode ser feliz neste Mundo: e sei que este Mundo é um Mundo de Imaginação e Visão. Eu vejo neste Mundo Tudo o que pinto, mas nem todos assim vêem. Aos olhos do Avaro um Guinéu é mais belo que o sol, e a bolsa gasta pelo uso do dinheiro tem mais belas proporções que um renque de Vinha com as suas uvas. A árvore que comove uma pessoa levando-a a verter lágrimas de prazer não passa aos olhos de outros de uma coisa verde erguida no caminho. Alguns vêem a Natureza toda ridícula e Disforme, e por estes não acerto eu as minhas proporções; Outros, Escassos, não a vêem de todo; Mas aos Olhos do Homem de Imaginação a natureza é ela mesma Imaginação. Como o homem é, assim Vê. Como é a Vista formada, assim são os seus poderes, que certamente enganam quando dizeis que as Visões de Fantasia não se encontram neste Mundo. Para Mim este mundo é todo ele uma constante Visão de Fantasia e da Imaginação, e quando me o dizem, sinto-me encantado. Que é pois o que tão alto coloca Homero, Virgílio e Milton nas Fileiras da arte? Por que é a Bíblia mais Interessante e Instrutiva que qualquer outro livro? Não será por falarem à Imaginação, que é Sensação Espiritual, e só indiretamente ao Discernimento ou Razão? Tal é a Pintura Genuína e assim unicamente a validaram os Gregos e os melhores Artistas modernos?»⁴⁰

⁴⁰ «I feel that a Man may be happy in This World. And I know that This World Is a World of Imagination & Vision. I see Everything I paint In This World, but Everybody does not see alike. To the Eyes of a Miser a Guinea is more beautiful than the Sun & a bag worn with the use of Money has more beautiful proportions than a Vine filled with Grapes. The tree which moves some to tears of joy is in the Eyes of others only a Green thing that stands in the way. Some See Nature all Ridicule & Deformity & by these I shall not regulate my proportions, & Some Scarce see Nature at all But to the Eyes of the Man of Imagination Nature is Imagination itself. As a man is So he Sees. As the Eye is formed such are its Powers You Certainly Mistake when you say that the Visions of Fancy are not be found in This World. To Me This World is all One continued Vision of Fancy or Imagination & I feel Flattered when I am told So. What is it sets Homer Virgil & Milton in so high a rank of Art? Why is the Bible more Entertaining& Instructive than any other book? Is it not because they are addressed to the Imagination which is Spiritual Sensation & but mediately to the Understanding or Reason? Such is True Painting and such was alone valued by the Greeks & the best modern Artists. » trad de Júlio Henriques de um excerto da carta de William Blake ao Rev. Dr Truder a 23 de Agosto de 1799 Cf. Blake, William, *Complete Writings whit variant readings*, ed. de Geoffrey Keyne, Nova Iorque, University Press, 1966, pp. 794-5.

3 - A Morte como Desdobramento da Imagem

Todas as variações que temos vindo a seguir incluem a liberdade na obra de arte. Contudo, numa instância fática em que se dá uma inversão de sentido que se desloca para um caminho cinemático-sensitivo, através da metáfora, introduzindo uma ênfase no ritmo e na ordem de uma visão óptica sobre o espaço-tempo da representação. Contudo, se a arte faz extrapolar os temas vida/real/natureza, que são por modo comum dramáticos, não desconstrói a aceção aristotélica de fazer do drama uma oscilação entre a boa fortuna e o infortúnio da personagem. Ao mesmo tempo que o drama parece continuar questões da obra de arte, obriga o artista a tomar um novo sentido, como um problema de ritmos e capacidade de fazer a identidade e a sua desconstrução, criando um tom híbrido que abre o que Deleuze anuncia como desconstrução da figura a partir de um modo háptico de sentir⁴¹. Assim, o tema da morte e da sua vivência à distância pode ser visto ao longo dos tempos, como variações entre êxtases e modos de colocar campos de força para criar tensões e um fora-de-si espectacular. Todavia, pensando como a arte faz a derivação entre condições primitivas de sentir a dor, a fratura do ser e as derivações de um sentir mais desfocado do sentir psicanalítico dado a patologia e depressão humana, dá razão a Aristóteles quando pensamos na referência acerca da metáfora da arte nos permitir a distância e, simultaneamente, um modo de comoção ao drama. Deste modo, como lição que permaneceu para a arte, o que se enfatiza é o domínio do autor enquanto ser que sabe criar a diferença entre impressões e tenta recriar e encenar a epifania de interpelação do real, que comove o espectador.

Ainda que por indução social ou perda de uma direcção do sentido sagrado, que conduziu a arte e homem em torno desta questão fundamental do corpo como estrutura de vida e de sensações, o que podemos ver é que os rituais da morte em si mesmo se desfocam e o sentimento de culpa ou de sublimação da onipotência do homem perante a sua morte e a morte de tudo o que está vivo, parece ser tomado à superfície, ou numa horizontalidade de uma praxis. Se a arte o evoca no seu modo brutal e na sua crueza, tal sentimento deixa de ser circunstancial na sagração da identidade humana como uma vivência didáctica ou um discurso sobre o ultimato da pós-morte/vida e da sua redenção transcendental. Não obstante, é a perda de um lugar eufemístico consignado a esta transcendentalidade que pode conduzir a diferentes perspectivas de um recolocar de asserções do estético na actualidade. E, talvez, sem superficialidade, se possa dizer como

⁴¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, pp. 45-8 ; p. 149.

elas constituem parte significativa no carácter actual, já que estamos a viver em paralelo um tempo sobre uma exegese da vida, sentindo a necessidade de nos unirmos à natureza.

Fugindo da representação óptica e das sensações para uma visibilidade da representação do humano, a questão do corpo compreende na contemporaneidade o exemplo que Deleuze caracteriza como processo de Imagem-sensação focado no estudo da obra do pintor Francis Bacon, designadamente quando diz que o processo do pintor é um esforço para destruir os clichés que regem uma tradição da representação da figura humana na arte.⁴² Na verdade, o contexto de uma histeria do orgânico em Bacon encontra a histeria de um cumular de sensações sobre a ideia de um *corpo sem órgãos*⁴³ e que, independentemente da sua crença acerca de criar beleza no mundo, faz a extrapolação da vida como animismo do corpo, exaltando o estado limítrofe da sobrevivência ou mesmo o torpor do corpo que perde os ossos e reverbera como carne de onde a vida se esvai. Será isto que contemplamos na sua obra, apesar da instância da seguinte observação acerca do pintor:

«[...] numa curiosa página, Bacon na sua qualidade de retratista, afirma que não gosta de pintar os mortos, nem as pessoas que não conhece (já que não têm carne), e as que conhece, também não gosta de as ter à sua frente, como modelos»⁴⁴

Contudo, se é esta ideia de fuga da forma mais vulgar e perceptiva de representar a figura humana que surge como prospecção de um campo de criação da *imagem-sensação*, resta pensar na dissuasão de uma experiência de equilíbrio acerca de uma verdade poética ambivalente. Na verdade, Bacon explica-nos como na sua pintura não se trata de construir uma memória, mas de evocar uma ressonância da sensação que é uma espécie de ampliação, de acoplagem das sensações diversas e divergentes de uma primeira apropriação da ideia representativa da forma de humano. E, é verdade, que Bacon pensa através da construção de uma distância, que processa a pintura a partir de uma fotografia, mas, numa desconstrução que se dirá expressiva, na sua interpelação formalista. Contudo, o que permite a designação deleuziana de *Força como devir da imagem-sensação* é a expressão da Figura na sua complexa e excessiva irrupção de histeria e “monstruosidade”. Portanto, é como *imagem-sensação* que o pintor dá a ver o

⁴² Cf. *Idem, ibidem*, Cap. 7, L’hystérie, pp. 47-56.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 47.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 127.

excessivo, mas enquanto relativo à própria decadência do homem em estado limítrofe de domínio das sensações.

Por isso, no entretanto, prevalece em Bacon um tropo de desfiguração e desrealização da natureza humana que aloca uma comunhão ao animal, abrindo um mimetismo em relação à força da expressão da figura que implica um tempo de horror que se expressa numa cadência à crise do trágica, à cadência de nível espasmódico da sensação preliminar de um fim antes da morte. A imagem que irrompe num desvio contra-natura importa o seu próprio ritmo e o movimento da espécie humana ao brutal e bestial, numa não total anti-morfologia, que se insere numa visão do corpo de sensações que Deleuze designa como *devenir-animal*.⁴⁵ Por isso, é, ainda, uma passagem, mas que irrompe sobre os limites da percepção de humano-animal, como expressão do acidente, da tragédia humana, que o pintor sublinha como sendo o verdadeiro acidente natural, porque se inscreve no rosto e no próprio corpo e não com o sentido dado a outras coisas como a guerra ou o sofrimento que acontecem no mundo e são mais espectáveis e menos trágicas do que algo que se inscreve na própria natureza humana⁴⁶. De modo que, e não obstante, o paradigma da obra de Francis Bacon é revelar-nos uma perspectiva do homem que sobra de um excesso de vitalismo, como se houvesse uma hipérbole de prazer e desejo no homem, que apesar de provir de uma apetência para retratar a humanidade dos seres humanos que conheceu, remete para um especial primitivismo de comunhão vital do humano com o animal. Sendo, assim, a exemplaridade da obra de Bacon, é, de certo modo uma das melhores fontes para estabelecer um paralelo ao sentir que sobrepõe e liga simultaneamente a era actual ao inorgânico, sobretudo reconsiderando a questão de um valor ambientalista e não cibervisual que se entretence na dinâmica de um processo vital/orgânico ou, ainda, de celebração dos limites do inorgânico na representação do natural.

3.1 - Resistir ao logo-centrismo

Na lógica de Platão o princípio de idealização de um logos separa este cosmos numa viragem que recoloca a ideia como um modelo que não se materializa ou consubstancia num local, ou tropo matricial para o habitável, ou pelo menos habitável num sentir humano. Aristóteles, elogiando uma universalidade do poético como valor

⁴⁵ *Idem*; Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 169.

⁴⁶ Cf. Kundera, Milan, "The Painter's Brutal Gesture", in Borel, France, *Bacon. Portraits and Self Portraits*, Nova Iorque, Thames and Hudson, 1996, p. 18.

em detrimento da história, rediz um logos cursivo, implícito entre a natureza e a humanidade: *O imitar é congénito ao Homem*⁴⁷. A sua alocação é também uma experiência sobre o lugar do poético como fabulação, potência enquanto possibilidade de uma enteléquia não discursável como verdade, mas verosímil - uma história em movimento que articula acções que, na unificação da arte ao mito, expressam verosimilhanças sobre a condição humana.

Resistir ao ser enquanto paradigma e resolver o problema da identidade e das suas possibilidades não se identificarem, não constitui um caminho lógico. Mas, sistematicamente, o modo em que A e não A não estão no espaço ao mesmo tempo, interpela o desejo do sujeito, porquanto a sua imaginação opera interpelando a imanência da história e da sua memória simbólica, como um caminho para a verdade, que sincroniza um trajecto para o que é humanamente justaposto a um modo de ser perante a indeterminação do enigma. Contudo, ainda que um aspecto germinal de insustentabilidade lógica subsista nessa indeterminante, como o ser que não pode ser a essência de um outro, a questão indicia sempre essa separação entre uma metáfora do mundo e uma realidade de sombra em Platão, ou uma virtual personificação do ser enquanto existente na realidade aristotélica. Em lugar de uma visão instrumentalizada pela ideia de uma catóptrica e da literalidade de ver ao espelho, a arte vive no paradigma do real ou das sombras. O problema da criação ser frutificada como uma imitação fantasmagórica, toma na pintura a dimensão do artifício, que acresce na sua irrupção sobre a fantasmagoria do real. Portanto, o sujeito que se alimenta do seu equívoco de cultivar e consagrar o saber pode ser poeta. O artifício é dele enquanto ele é e não é «um outro», mas também é aquele que não segue uma aparência, mas um processo. Ao seu modo, segue essa *metaforologia* que se expande como o exponencial logarítmico que cria, na ilusão do sentir, como a realidade corresponde a um modelo conforme, ao menos, a esta história de aproximar a falácia de um desejo da criação à sua possibilidade impossível: a da identidade do ser que mantém uma incógnita acerca de x e, simultaneamente, não se desvia da humanidade do desejo que dá continuidade ao processo poético.

Se nesse para-tropismo perdemos a natureza como força modelar de um exemplo de bem-estar (paradigmático de um valor intrínseco duma estética comungável), não perdemos, entretanto, a consciência de como uma metáfora se reabre em qualquer

⁴⁷Cf. Aristóteles, *Poética*, II, §13,1448 a.

momento e na simultaneidade, para ser essa virtualidade de um tempo e de uma entidade outrem. Justamente porque a arte e a obra não são apenas uma mediação do artista, mas o artista é um sujeito que se torna susceptível de afectação, é dominado e tenta simultaneamente dominar a complexidade que a obra constrói e destrói acerca da sua não identidade face ao real.

Pelo contrário, o que vive directamente das sensações da natureza, tal como nos diz Adriana Serrão (a propósito de paisagem), revela o estético como uma essência primula a que a Estética deve uma categorização diferenciada do sensível: como um tempo de circularidade que anima a vida, sempre alheia à questão da finitude e, assim permeando o espaço aberto e infinito; o ininterrupto devir do seu sentir fenoménico.⁴⁸ Pois, é na natureza em si que experienciamos literalmente sensações que não são metáforas, mas, objetivamente, formas de um prazer que se experienciam numa fenomenologia de um prazer que é, primeiramente, um modo de pensar o valor intrínseco da estesia *naturans*. Assim, citando Rossario Assunto, acerca de um prazer descentrado do homem, de uma fenomenologia sobre a qual se urge apreender um novo sentir vital para a arte e para a paisagem:

«Se as obras de arte “vêm até nós” para “viverem em nós”, a qualificação da paisagem exige o movimento inverso de descentramento, o “sair de nós”; que o nosso corpo esteja presente, que “nós sejamos nela”. A sensação vital consiste nesta “experiência de nós próprios, enquanto aí habitamos.»⁴⁹

Numa estética que liga cultura e a sensibilização da arte à natureza, “Outrem” personifica já o imaginário pictórico como uma atenção metafórica. Na voragem de unir universos, espaços e tempos, em torno dessa nova ou sempre eterna utopia de ver para além, o pictórico não se mortifica. Vive a sua própria complexidade de redes de afectos, em que as percepções são consubstanciadas trocando a ideia de comunicação com a de personificação ficcional, até mesmo nessa qualidade reflexiva que, na língua portuguesa, torna possíveis as declinações do sujeito e do verbo a um substracto do agir impessoal. Por isso, a perspectiva de criar uma inversão entre o estético da arte, e o estético da natureza é um drama que subverte toda a exploração em torno do subjectivismo e da arte como forma significante e, ainda, distinta do êxtase natural.

⁴⁸ Cf. Serrão, Adriana Veríssimo, “Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada? “, in *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, nº 2, Brasília, 2013, p.1; p.8; pp. 19-20.

⁴⁹ Cf. Rossario Assunto citada por Serrão, Adriana Veríssimo, *ibidem, idem*, pp. 22-3.

Contudo, parece fazer parte de uma anamnese do passado recente distinguir ou sublevar a distinção da arte como reflexo de uma metáfora muito distante da natureza: a pintura como performance afirma-se como um não eu, um apagamento de si, e por isso em derivação de uma coalescência sobre a consciência da sua unidade perpetuada. A metamorfose acerca da unidade do cosmo e da evolução da terra e de todos os seres, não deixa de ser um limbo que se experimenta, edificando uma metanoia do ser como condição de uma ingressão no “profundismo” da psique. O século XX é por isso um século que inventa antónimos do figurativo - como abstracto- e do não figurativo - como imagem-sensação e figural. Mas faz convergir uma praxis a uma propedêutica em que uma outra noção de força - como potência libidinal de um evento – a arte que se processa no singular, distingue uma dinâmica de entre pares, sublinhando que a sua função é não representativa nem significativa da representatividade do real. O seu sentido é o de uma irrupção no espaço do desejo, daquilo que é percurso entre uma identidade e a sua ingressão a um estádio ou processo primário de perturbação do desejo e da sua intensificação que religa a obra a um campo quase proibitivo para falar em *mimesis*, mas que na seguinte entrevista a Camila Boemio, Perniola admite destrinçar como um advento que resiste a uma cultura de massas:

«Não basta aprender, é preciso saber aprender: o essencial é o processo através do qual o saber se transforma num poder. O conhecimento tem um aspecto que transforma quem o detém num guerreiro, de outro modo é pura erudição, que será sempre qualquer coisa de importantíssimo, mas não encontra a esfera da efectualidade. Quanto ao problema ecológico, encontramos-lo nas manifestações mais emocionantes engajadas na experiência extrema da desconexão voluntária dos meios de comunicação. Não por acaso, Thoreau, Hamsun e Jünger tornaram-se autores de culto».⁵⁰

Lacan, tal como Lyotard, contrapõe ao discurso hegeliano a subversão do sujeito psicanalítico que não possui uma racionalidade que consiga criar a substancialidade de uma unidade fundamental. A dimensão do inconsciente evoca a cisão interna intransponível, não para falar do louco da arte, mas de um modo que ecoa em Perniola

⁵⁰«Non basta apprendere, bisogna saper apprendere: l'essenziale è il processo attraverso cui il sapere si trasforma in un potere. La conoscenza ha un aspetto strategico che trasforma chi la detiene in un guerriero, altrimenti è pura erudizione, che è pur sempre qualcosa di importantissimo, ma non incontra la sfera dell'effettualità. Quanto alle problematiche ecologiche, esse trovano le loro manifestazioni più emozionalmente coinvolgenti nelle esperienze estreme di disconnessione volontaria dai mezzi di comunicazione. Non per nulla Thoreau, Hamsun e Jünger sono diventati autori di culto». Cf. Perniola, Mario, “Curatorial Practises” (entrevista de Camilla Boemio a Mario Perniola), in *Sibila*, Revista de Poesia e Crítica Literária, S. Paulo, 2015, <http://sibila.com.br/cultura/curatorial-practises/11826>.

sobre a experiência e a chegada do sentir à actualidade como um conflito de que é preciso fazer anamnese. Algo que Lacan exprime como:

«eu, sou eu (moi, je suis moi) [...] Se eu tenho um outro, ou um derivativo quiasma de identidade, à pergunta se eu sou eu (si moi je suis moi)" enquadra-se a interpelação do real como Um Outro muito importante para a minha recuperação do estupor de um estádio mítico.»⁵¹

Reverter o platonismo não seria mais apenas recusar a separação entre o mundo inteligível, a reinterpretação de modelos e o mundo sensível do drama e das suas cópias, mas sobretudo desconsiderar que existem graus de cópias que as metamorfoses da arte veiculam. Na nossa perspectiva, a noção de ritual re-acorda a discussão entre corpo cinemático e simulacro, porque requer da unidade um mister e um sentido para alocar o ritual, reiterando a dúvida da sua elocução enquanto significado mítico. Precisamente, procurando reencontrar a diferença entre absurdo e o que aporta a dimensão poética a uma coalescência de para-significação, o mito pode ser contido, a significação pode ser obliterada no seio de intervalo tenso de espera, mas a sua ausência é ela mesmo um enigma que se protela como trágica ausência. Neste último caso, como diz Georges Bataille, a necessidade do mito não será uma anestesia real e, paradoxalmente a ausência de mito é como um único, verdadeiro e trágico mito na cultura ocidental:

«No vazio branco e incongruente da ausência, vivem inocentemente e desvendam-se mitos que deixaram de ser mitos, e tamanhos que a duração poderá expor a sua precariedade. Pelo menos a pálida transparência dessa possibilidade é em certo sentido perfeito: como os rios no mar, os mitos, duradouros ou fugazes, perdem-se na ausência de mito, que é seu luto e sua verdade. A decisiva falta de fé é a fé inabalável. O facto de um universo sem mito ser um universo em ruínas – reduzido ao nada das coisas –, ao privar-nos iguala a privação à revelação do universo. Se ao suprimir o universo mítico perdemos o universo, ele próprio associa à morte do mito a acção de uma perda que é reveladora. E hoje, porque um mito morreu ou está a morrer, vemos melhor através dele do que se continuasse a viver: é a miséria que a transparência exprimia, e é o sofrimento que causa alegria. “A noite é também um sol” e a ausência de mito é também um mito: o mais frio, o mais puro, o único verdadeiro.»⁵²

⁵¹ Lacan, Jacques, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, in *Seminaire: La Logique du Fantôme, Leçon v*, 14 janvier, 1966, in, *Francetela Freudiana*, Biblioteca Online-Jacques Lacan, Argentina/Chile, <https://www.lacanterafrudiana.com.ar/2.3.14%20S14%20LOGIQUE.pdf>, pp. 88-9.

⁵² «Dans le vide blanc et incongru de l’absence, vivent innocemment et se défont des mythes qui ne sont plus des mythes, et tels que la durée en exposerait le précarité. Du moins la pâle transparence de la possibilité est-elle en un sens parfaite: comme les fleuves dans la mer, les mythes, durables ou fugaces, se perdent dans l’absence de mythe, qui en est le deuil et la vérité. La décisive absence de foi est la foi inébranlable. Le fait qu’un univers sans mythe est une ruine d’univers – réduit au néant des choses – en

3.3 -Estratégia da beleza

Se o sentido de construção da arte percorreu um eixo de aprofundamento das percepções como apresentação de reflexos dos limites conotativos da realidade, pensados como não sombras, mas metáforas reais de um estádio de intuição que auscultou os meandros desde uma completude de sentido, é o sentido da imagem e de um redundante valor de semelhança na dissemelhança do mais literal que se toma como valor de domínio da produção da arte. Na verdade, a arte mistifica a técnica, porque não é o virtuosismo em si sobre uma matéria que cria a obra, mas a apresentação de uma anamorfose em que esta se torna a materializar.

Para tal, consideramos que na sua perspectiva sobre a actualidade, Perniola faz-nos reflectir sobre o desejo e o Outro. Efectivamente o outro é como um lugar encriptado na espaço-temporalidade que flui. Esta perspectiva, subtendente um complexo de autores que se ligam à imanência da linguagem e à visão ambígua de uma dimensão real como resto, à qual se liga a sombra da arte e a iluminação, esta última conectada com o que podemos entender como a fácil e pouco profunda relação de uma comunicação massificada. Em paralelo, também, o sentir estético e essa mundivisão de uma propedêutica da arte e da sua enigmática condição (de ser linguagem em curso) subentendem, a nosso ver, termos como a sombra e a luz (ou o que se ilumina) a uma inversão do real como transcendência platónica. E, ainda sublinham um desacordo com uma categorização do belo e do sublime kantianos, aproximando-se de uma noção de beleza que é nomeada como grandeza e perfaz uma ideia de julgamento da sombra como valor que resta. Não obstante, e na sua sublinhada qualidade de negação de transcendência, estas alusões perspectivam a ideia de enigma como valor estrutural da criação – são como pistas para continuar a tentar descrever o drama da beleza como uma inquietante sobreposição de sentidos, em correlato com o drama como comoção trágica e, igualmente, vector para recriar esse sentido de trajectória de uma enunciação do impossível e do lugar da arte como exercício de materialização de obras que se interpretam exigindo uma oscilação paralela à que nos incita a criar. No entanto, continuamos a interpretar esta condição de grandeza e valor, pensando numa exemplificação de arte que se interessa pelo real e pela natureza, insistindo numa

nous privantégale la privation à la révélation de l'univers. Si en supprimant l'univers mythique nous avons perdu l'univers, lui-même lie à la mort du mythe l'action d'une perte qui révèle. Et aujourd'hui, parce qu'un mythe est mort ou meurt, nous voyons mieux à travers lui que s'il vivait: c'est le dénuement qui parlait la transparence, et c'est la souffrance qui rend gai. 'La nuit est aussi un soleil' et l'absence de mythe est aussi un mythe: le plus froid, le plus pur, le seul vrai» Cf. Bataille, Georges. "L'absence de Mythe.", in *Le Surréalisme en 1947*, (catálogo), Paris, Maeght, 1947.

perspectiva de uma consideração da natureza como unidade para criar identidade - ao desejo límbico de estabelecer uma unidade e de questionar o real nessa completude, incluindo o como o estético possa ser esse *semi-dizer*, far-se-á corresponder essa dramatização de um enigma que na criação artística se toma como excesso de provocação, vontade de questionar sobre os limites da arte e da sua linguagem enquanto processo estrutural.

Por outro lado, a experiência estética do híbrido é passível de se entender como complementar porque é projectiva de uma ideia de desmoronamento de um sentir de identidade, assim como de uma ideia de experiência transcendente, porque ambas remetem para a direcção do sentir inorgânico, para o que dá conta do contágio, da hibridez de uma era de linguagem virtual

De modo que quando falamos da axial unidade da beleza, distendemos um enigma e a sua arqueologia para criar derivações que podem copular por modos ambivalências, tal como o belo e o feio. E falamos de algo que na natureza se mantém como potencial de estesia, respectivamente, o que nos faz directamente sentir a experiência de fenómenos que resultam diferentes na nossa reacção sensível, mas não se podem deixar de entender como modo de tentar criar uma unidade na obra, partindo de uma injunção, de uma reacção humana que lhe é permeável como emanção de um sintoma de desejo - aquele que se apropria da mesma vertigem de sentir-se fora de si, como um sujeito que se esvai, ou, perante a perpetuação de um enigma que recoloca o sujeito fora-de-si num drama, como um sujeito anódino.

Do ponto de vista da criação será preciso crer na transcendência do sentir senciente, como num estádio que aporta o novo a uma revisão da verdade que importa a uma nova derivação de harmonia supra-sensível. Nesta condição, a desapropriação do que reverte num atopus de redenção entre o sujeito e a obra, consigna aspectos que continuam a dar sentido a um alargamento do que Perniola refere como o excesso e a necessidade de sair de um sentido mais nostálgico dado pelo desejo. Procurando uma experiência modelada pelo erotismo que já se descentrou de paradigmas aprendidos anteriormente, a questão que Perniola quer sublinhar é a de um prazer que ainda que procure o prazer não reconhece, por exemplo, o orgasmo como a absolutidade do seu fim e a complementaridade do par masculino/feminino. Anuncia antes o evento excitante, libertador e inominável que o corpo potencia:

« a recusa da identidade individual, o tornar-se nada e ninguém para poder ser tudo o mimetismo trazido à identificação completa com o sentir dos outros, representam poderosos dispositivos do conhecimento do mundo e da realidade, para além das experiências inebriantes, excitantes, direi mesmo absolutamente vertiginosas, que, por um lado, permitem uma compreensão profunda dos aspectos muito inquietantes da loucura e, por outro, libertam da tristeza e do desespero de ser-se prisioneiro de uma identidade.»⁵³

Por outro lado, a prerrogativa da permeabilidade do ser humano à contemplação directa da natureza é para a imaginação produtiva e artística uma possibilidade - recriar num paralelo a ideia de universo, num lugar onde as forças das sensações são controladas pelo artista, de modo a poder introduzir no espectador uma reacção espectável. Como uma aprendizagem que refaz a mesma injunção de modelos políticos de estetização, haverá algo acerca dessa percepção de domínio que permeia, mesmo em termos perniolianos, o trânsito de uma comunicação enigmática como uma propedêutica para colocar a obra e o autor numa aproximação a coisa neutra e irreductível. Haverá, no entanto, que pensar como a arte é flexível e plástica, implicando o rito e a sobrevivência da arte às suas variações e à insídia do real, que se revela na sua face artística como se recriasse uma estranha unidade de sintonia entre sencientes.

A escolha de uma versificação de um efeito estético e produtivo na obra de arte é mestria do profissionalismo do artista, ainda que algo possa ir ao encontro do que se diz acaso, pois a experiência da produção tem que se constituir, como diz Rothko, nessa religiosidade do ritual da composição e da sua indescritível relação com a ubiquidade do mito⁵⁴. Portanto, se atentarmos numa ideia evolutiva da produção artística, é porque ela descreve uma multiculturalidade e, ainda, deste modo, uma enigmática relação com uma reflexão sobre o cinestésico da vida, sobrepondo o quanto o nosso drama não é um reflexo directo da ciclicidade orgânica e vital da natureza, mas um modo de operar simbólico, convexo à questão que nos compreende como humanos e à impactante sobra de um abismo real que nos instiga como enigma reiterado.

⁵³ «Il rifiuto dell' identità individuale, il farsi nulla e nessuno per poter diventare tutto, il mimetismo portato all'identificazione completa col sentire altrui rappresentano potenti dispositivi di conoscenza del mondo e della realtà oltre che esperienze inebrianti, eccitanti, direi addirittura vertiginose, che da un lato consentono una comprensione profonda di aspetti molto inquietanti della follia, dall'altro liberano dalla tristezza e dalla disperazione di essere prigionieri di un'identità» Cf. Perniola, Mario, *L'Art e la Sua Ombra*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 52-3.

⁵⁴ «Uses forms which strongly suggest archaic idols, ritual objects, birds, plants, forms. Emotional involvement with utter things, the universality of myth, Its's "ubiquitous" quality» [Usa formas que sugiram fortemente ídolos arcaicos, ritual, objectos, pássaros, formas. Emocional envolvimento com as coisas absolutas, a universalidade do mito. A sua qualidade de ubiquidade»] Cf., Rothko, Mark, *Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 87.

Não obstante, ficaremos atentos ao poder afirmar que a criação artística consegue abster-se desta causalidade e infirmar directa e literalmente a sua não organicidade e o tom vital, como pondera Mario Perniola, readmitindo esta natureza abissal, como:

- a singularidade de um desejo e a sua recolocação como um respirar de um sujeito, porquanto este possa ser perspectivado na sequência e na fluidez de uma ingressão à percepção da sua ritualidade criativa- um fluir afirmativo de si como “co-prefixo” de outros, na onipotência de um desejo ambíguo e que remete para a realização de concreção das obras passando pela distância em relação a si mesmo.

4 - O *devenir* da Imagem-sensação deleuziana

Na visão deleuziana o *devenir* não é uma forma, mas um *devenir-força* que se relaciona com o sentido de uma desconstrução de representação para o enquadramento de percepções e afectos que unem a obra a *devenir-força*, partindo de uma qualidade de *imagem-sensação* que se exemplifica na pintura de Bacon, enquanto imagem icónica, oriunda de uma profundidade das sensações. Ela é, portanto de acordo com Deleuze, exemplificativa de uma zona de diferenciação ao cliché da metáfora e ao campo visual, sobre o qual a *imagem-sensação* encontra uma forma de indiscernibilidade, pré-linguística.⁵⁵ A noção de “entre-dois” e, em sentido lato, a diferenciação apontam para revolução da pintura em Bacon, como a sensação da carne, num vórtice que estranha o género e que, de acordo com Deleuze, nos choca porque sai da ordem dos afectos comuns, portanto, daquilo que temos vindo a defender como o drama poético, uma experiência comum e à afectação linguística. Algo como a histeria, a esquizofrenia e uma dor não piedosa delineia esta diferença que Deleuze chama *imagem-sensação*, onde a carne se expõe e a visibilidade se dilui num *devenir* intenso de sangue, ou de espectro háptico que na perspectiva cromática delineia um princípio de deformação da figura, manipulado por um autor, e o excesso que implica repetir e aceitar o acidente até uma nova unidade semântica se presentificar na obra.⁵⁶

Na verdade, o que será *sui-generis* em Bacon, como temos vindo a tentar interpretar, é o ser exemplar de tentar expressar um limite imagético acerca do que pode comportar a desfiguração do humano. Contudo, porque o enigma do pintado em Bacon é, quanto a nós, oriundo da permeabilidade a um figural que anota a potência de distorcer a imagem mais grafada do rosto, a sua pintura vai enviesando um supra-sentido do bem-estar e da vitalidade dos reflexos que ela tem para nós. Ela excede, portanto, a banalidade para criar a exultação dos sentidos. De outro modo estaríamos a falar de uma separação entre uma linguagem e o inconsciente como incomungável, quando a possibilidade de estruturar e compreender a linguagem humana inclui uma estruturação no inconsciente, enquanto origem, que por isso mesmo é fundo da realidade indestrinçável da fala, do predito e do que em Deleuze e Bacon opera como metamorfose *sui generis* da figura humana.

⁵⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002. pp. 90-1.

⁵⁶ *Idem*, *ibidem*, pp. 124-5.



Fig.46 - Francis Bacon, *Three Studies for a Portrait of George Dyer*, 1963. Óleo s / tela, 35, 5 x 30, 5 cm. Coleção particular.

Esta natureza complexa do problema entre o indivíduo e o trauma da individuação ou da dissolução da sua imagem, é emblematicamente exemplificada pelo curso de considerações que Milan Kundera entretém sobre Bacon, porquanto Kundera repara como todos os retratos, apesar da intensidade de distorção, são ainda fidedignos a cada um dos indivíduos e, como tal lhe parece miraculoso, passa a colocar questões acerca do problema da distorção da pintura, mas também, acerca dos limites da dissolução do eu através do desastre, ou da resistência identitária de uma imagem do eu, marcada gradativamente por diferentes e terríveis acidentes:

[...] «Posso colocá-lo de maneira diferente: os retratos de Bacon são a interrogação acerca dos limites do eu. Até que grau de distorção um indivíduo continua a parecer--se consigo próprio? A que grau de distorção um ser amado continua a lembrar o ser amado? Por quanto tempo uma face adorada, enquanto vai sendo atravessado pela doença, pela loucura, através do ódio, pela morte, permanecerá reconhecível? Onde reside a fronteira para além da qual o eu deixa de ser?»⁵⁷

Em relação ao referido por Milan Kundera, podíamos apenas dizer que a escola de *Gestalt* ensina que para reconhecer uma imagem como rosto precisamos de poucos traços ou grafos:

«Umas simples linhas e pontos são de imediato reconhecidas como um “rosto”, não apenas pelos civilizados ocidentais, que podem ser suspeitos por estarem de acordo com o propósito dessa “linguagem” de signos, mas também por bebês, selvagens e animais.»⁵⁸

⁵⁷ [...] «I could put it differently: Bacon's portraits are the interrogation on the limits of the self. Up what degree of distortion does an individual still remain himself? To what degree of distortion does um beloved being still remain a beloved being? For how long does a cherish face growing remote trough illness, trough madness, trough hatred, trough dead still remain recognizable? Where lies the border beyond which a self ceases to be a self? » Cf. Kundera, Milan, “The Painter's Brutal Gesture”, in Borel, France, *Bacon. Portrays and Self Portraits*, Nova Iorque, Thames and Hudson, 1996, p. 12.

⁵⁸Cf. Arnheim, Rudolph, *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, S. Paulo, 1986, p. 36.

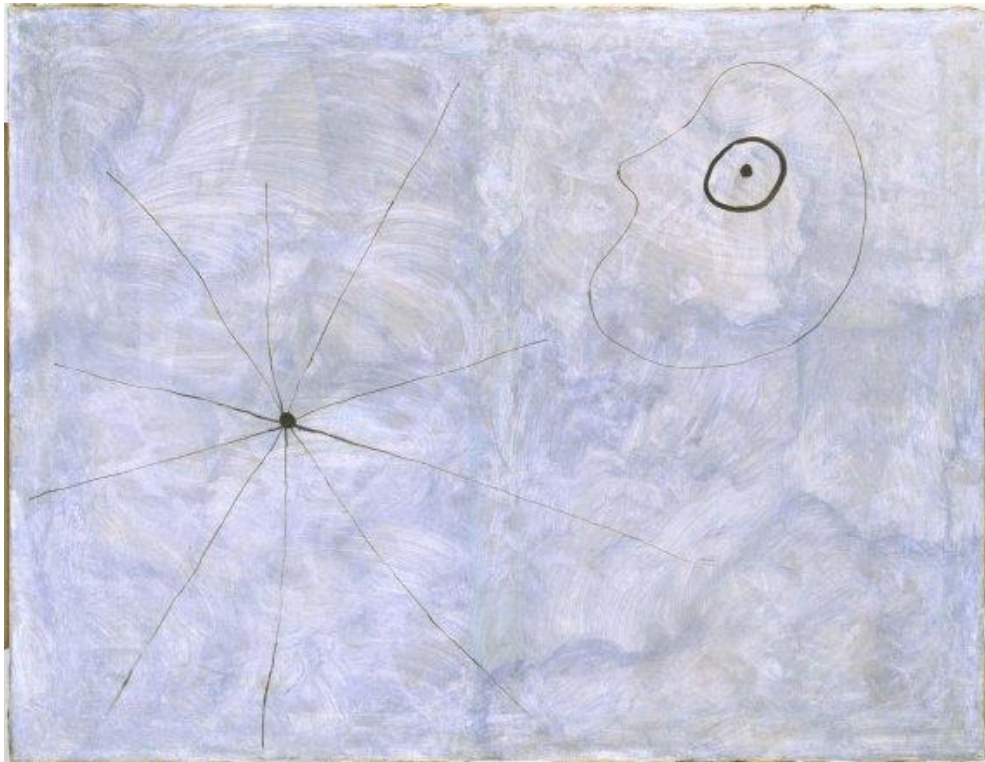


Fig. 47 - Joan Miró, *Cabeza y araña* 1925. Óleo s / tela, 89 x 116 cm. Museu Reina Sofia, Madrid.

E vamos reiterando que a distorção da imagem-sensação do rosto em Bacon é precisamente um processo que encontra essa residual unidade de apetência entre o figural e a imagem humana, mas mais dificilmente apagará o natural, ou a linha que a uma certa negação da organicidade da forma retribui vivacidade, no seu cariz gótico, como diz Worringer:

O corpo orgânico prolonga-se em linhas rectas que o conectam ao longínquo. Donde o primado do homem, ou do rosto, porque é esta forma de expressão mesmo, simultaneamente organismo supremo e relação de qualquer organismo com o espaço métrico em geral. Pelo contrário, o abstracto começa somente com o que Worringer apresenta como o avatar “gótico”. É essa linha nómada de que ele diz que é mecânica, mas de acção livre e giratória; é inorgânica, mas, no entanto, viva, e tanto mais viva quanto inorgânica»⁵⁹

No entanto, temos que continuar a perguntar se esta linha pode ser uma metonímia de vida? Ou é uma força que se aviva plasticamente?

Para Deleuze o exercício de saída da pintura de uma zona orgânica e significativa é algo que obriga a um percurso de risco, onde o que constitui uma organicidade

⁵⁹ Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 633.

instituída deve ser confrontado com a sua criação de um *corpo sem órgãos* (CsO), que não se pode inserir como um organismo estratificado, num sistema em arborescência, mas deve afirmar-se com uma força *rizomática*, um *desejo* que não cessa de se construir de um modo adjacente à cultura, como *bloco de imagem*, a cuja intensidade corresponde uma *experiência actualizada arrancada à forma orgânica*⁶⁰. Portanto, evocando uma deriva que faz uso de todos os hiatos e confronta os limites extremos semióticos, podemos dizer, num paralogismo à ideia de ovo como involução, um modo de gestar da arte, partindo de um ponto zero, que compreende a escolha da metonímia, quando o sujeito entra em ruptura com o sentido orgânico da metáfora e da sua extensão:

O corpo sem Órgãos é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: pelo contrário. É contemporâneo por excelência, arrasta sempre consigo como o seu próprio meio de experimentação, o seu associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium*, e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção.»⁶¹

Nesta perspectiva Deleuze destaca o rosto como um *CsO* capaz de criar, embora também opondo um poder de resistência muito grande, *uma desterritorialização muito mais intensa e absoluta*⁶², perante a organicidade das formas, ou o mundo de uma arqueologia simbólica, que pode constituir uma redundância de uma significação já estratificada:

«O rosto é ele próprio redundância. E faz redundância com as redundâncias de significação ou de frequência, como as de ressonância e de subjectividade. O nosso rosto constrói a parede de que o significante tem que saltar, constituir a parede do significante, o enquadramento ou o ecrã. O rosto cava o buraco que a subjectividade tem de atravessar, constitui o buraco negro da subjectividade como consciência ou paixão, a câmara, o terceiro olho».⁶³

Por isso, na pintura de Bacon a histeria postula-se como um exemplo para todo o carácter excessivo que extrapola a determinação de funções sensoriais de um organismo, por exemplo: a do olho como órgão da visibilidade. O *corpo sem órgãos* é

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 216.

⁶¹ *Idem, ibidem, id.*

⁶² *Idem, ibidem*, p. 217.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 220.

como um nervo que se introduz porque cria a polivalência da sensação nômada, em níveis e gradações de intensidade do pictural: que assume diferenças combinadas por dois polos da inscrição pictural: O orgânico e clássico e o inorgânico e o histérico, que processam forças, ou uma dupla expressividade de usar como decalque, crescimento em arborescência, ou ser rizoma.⁶⁴ Assim, em Deleuze podemos encontrar um processo pictural compreendido à imagem da construção de um decalque ou um mapa, que na paisagem ou no retrato repercutirá o que está cristalizado, mitificado, codificado e repartido sobre um inconsciente sem linha inorgânica de fuga, ou inversamente, o que abre uma concrecência, uma fenda que rebenta com uma estratificação da ordem em que o olho se destina a presentificar-se no corpo de sensações e a cabeça no corpo de sensações, enquanto o rosto nele se subsume, como limite de um devir potência, que não seja a metáfora de um inconsciente já estratificado pela ordem do poder paternal, monoteísta, ou edipiano⁶⁵. Por isso, Deleuze faz reconhecer como os dois polos se implicam numa operação inversa, mas não simétrica: «religar os decalques sobre o mapa, relacionar as raízes ou árvores com os rizomas»⁶⁶, perante um modo de entender como a imagem do rosto será difícil de desenraizar, de presentificar as suas rupturas através de uma *absoluta desterritorialização*.⁶⁷

Ainda, sobre o sentido de Corpo sem órgãos e da imagem-sensação, Deleuze dá-nos o exemplo da desconstrução da *rostidade*, através da metáfora de *quebrar a parede*, explicando que o Corpo sem órgãos tem que ser desorganizado para explorar um mundo interior e maior:

«já não olho para os olhos de uma mulher que tenho nos braços, mas atravesso-os completamente a nado, cabeça, braços, e pernas, e vejo atrás das órbitas desses olhos que se estende um mundo inexplorado. Mundo de coisas de coisas futuras e deste mundo toda a lógica está ausente.»⁶⁸

Portanto, entre o desejo lacaniano, negativo e a imagem-sensação deleziana, a personificação da arte tem duas ramificações: uma experiência que designa uma zona de histeria (não importa quanto esta possa sobrepor-se à demência), para sentir o excessivo

⁶⁴ *Idem, ibidem*, 34-5.

⁶⁵ *Idem, ibidem, id.*

⁶⁶ *Idem, ibidem*, 217-8.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 643.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 224.

como um prazer que inflecte sobre o pequeno instante do trauma, que confere entre real e o ficcional a importância catártica de encontrar essa fragilidade, fragmentação do eu, algo que subsume uma regressão (não infantilizada) a um núcleo de experiência que se opõe à individuação. Neste sentido, ser indivíduo é, não apenas impossível, como uma topologia do avesso do desejo, de modo tal que a arte lhe dá um caminho, um lugar topológico que é passível de a-sujeição mítica. No entanto Deleuze descreve assim o desejo visto pela psicanálise:

«O erro da psicanálise é de ter compreendido os fenómenos de corpos sem órgãos como regressões, projecções, fantasmas, em função de uma imagem do corpo»
Desta feita, só apreendia o avesso, e já substituíra fotografias de família, lembranças de infância e de objectos parciais, por um mapa mundial de intensidades. »⁶⁹

Um outra experiência parece distinguir a metonímia da arte como um modo menos negativo mas igualmente passível de evocar a dissolução do eu no todo e combinar a polissemia com um trajecto de experiências que servem para desbloquear um acordo - que para Deleuze é subversivo – entre o poder instituído pela palavra, pelo conceito, pelo poder criado por uma reflexologia que propaga a geração de um universo que se fecha, ou que não se abre ao sentido dado pela expressão: *sentir e fazer-se sentir*, de Mario Perniola.

Algo diferente importa à psicanálise que procura o que ficou oculto num ser que vai criando através do acto de falar uma noção histórica que religa os deslocamentos temporais, como refere Lacan: «O que se realiza na minha história não é o passado definido acerca do que aconteceu naquilo que eu sou, mas o futuro anterior do que terei sido para aquilo em que me estou transformando»⁷⁰

A natureza desta prospecção é, pois, um mundo que se abre ao redimir do objecto-coisa, presumindo que a arte evoca e transgride colocando questões ao mundo pela apresentação de enigmas e variações prospectivas de campos de interesse, enquanto processo que vai muito além do tecnicismo maquinal. Podemos ainda lembrar que na nossa exemplificação a ambiguidade de escolhas dos artistas, entre aceitar o simulacro e a redução transcendental, é exemplificada como um problema indiscernível, mas que não deixa de constituir-se como o mundo paradoxal de efeitos presentativos. É a obra que

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 217.

⁷⁰ «Ce qui se réalise dans mon histoire, n'est pas le passé défini de ce qui a été dans ce que je suis, mais le futur antérieur de ce (que) j'aurai été pour ce que je suis en train de devenir» Cf Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, p. 300.

nos faz indexar de novo a uma realidade, como um culminar de um impasse, onde respirar representa uma liberdade afirmativa de uma certa religiosidade da arte: ora aberta ao espaço que pensa um panteísmo de sensações, ora mitificando o significado que resiste por uma prospecção da relação de alocar um sentido para a própria estranheza da condição humana.

Deste modo, entre Rothko e Bacon permanecem paralelismos em relação a uma unidade de sacrifício e ritual da arte, mas entre os dois não saberemos como julgar a diferenciação de planos de valores de sacrifício, já que a grandeza que os nivela não se pode enunciar como um paradigma de sensações oriundas de um mesmo sentir esquizofrénico. Em ambos há um liame ao homem, uma potencialidade de conjugar o consciente e o inconsciente com o fluxo de interpelações do real.



Fig. 48 - Mark Rothko, painéis 2 e 3 do Mural de Harvard, 1962. Aqui numa experiência do Museu que utiliza projectores, para criar uma maior aproximação à cor original das obras. (Mais informação em <http://features.harvard.edu/arts-shining-future>)



Fig. 49 - Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 2ª versão 1988. Óleo e acrílico s/ tela, 198 x 148 cm. (Cada). Tate, Londres.

Não obstante, nenhum deles pode configurar um realismo psicótico e uma relação objectiva com a estesia da dor ou com a parestesia de uma natureza *naturans* envolvente. A ser verdade, simultaneamente, podemos tomar consciência que toda a extensão é, em sentido figural, um nivelamento de uma dor da morte ou de uma finalidade que se insinua como anestesia suprema da morte, do fim.

Em relação a Kiefer e Miró, o enigma é semelhante: como julgar a natureza e o seu papel de campo de prospecção de perspectiva sobre o mundo? Haverá uma subversão da ênfase numa angústia que recria a alusão trágica do natural? Será que não há, uma radiosa alegria, que em cada um deles se diferencia como um postulado desejo de unidade que se apresenta realizado? Podemos apenas considerar que em ambos a paisagem e o resíduo mítico-simbólico concretizam e criam visões paradoxais de uma relação entre o homem e a expectativa do natural. Como se concretizam os seus discursos sobre a ideia



Fig. 50 - Anselm, Kiefer, *Heavy Cloud*, 1985. Pele e goma-laca em fotografia s / madeira, 59,4 x 87,6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

de êxtase na arte e a sua projecção sobre o real que lhes importa dar impacto recria esse dilema inconstante entre beleza e tragédia do real - anuindo o real a uma autenticidade de metáforas que oscilam e deslocam o culminar do sentido de imensidão e inquietude

por entre uma unidade eufemística onde nunca acabamos de nos situar como se o que é fragmentário em nós resistisse.

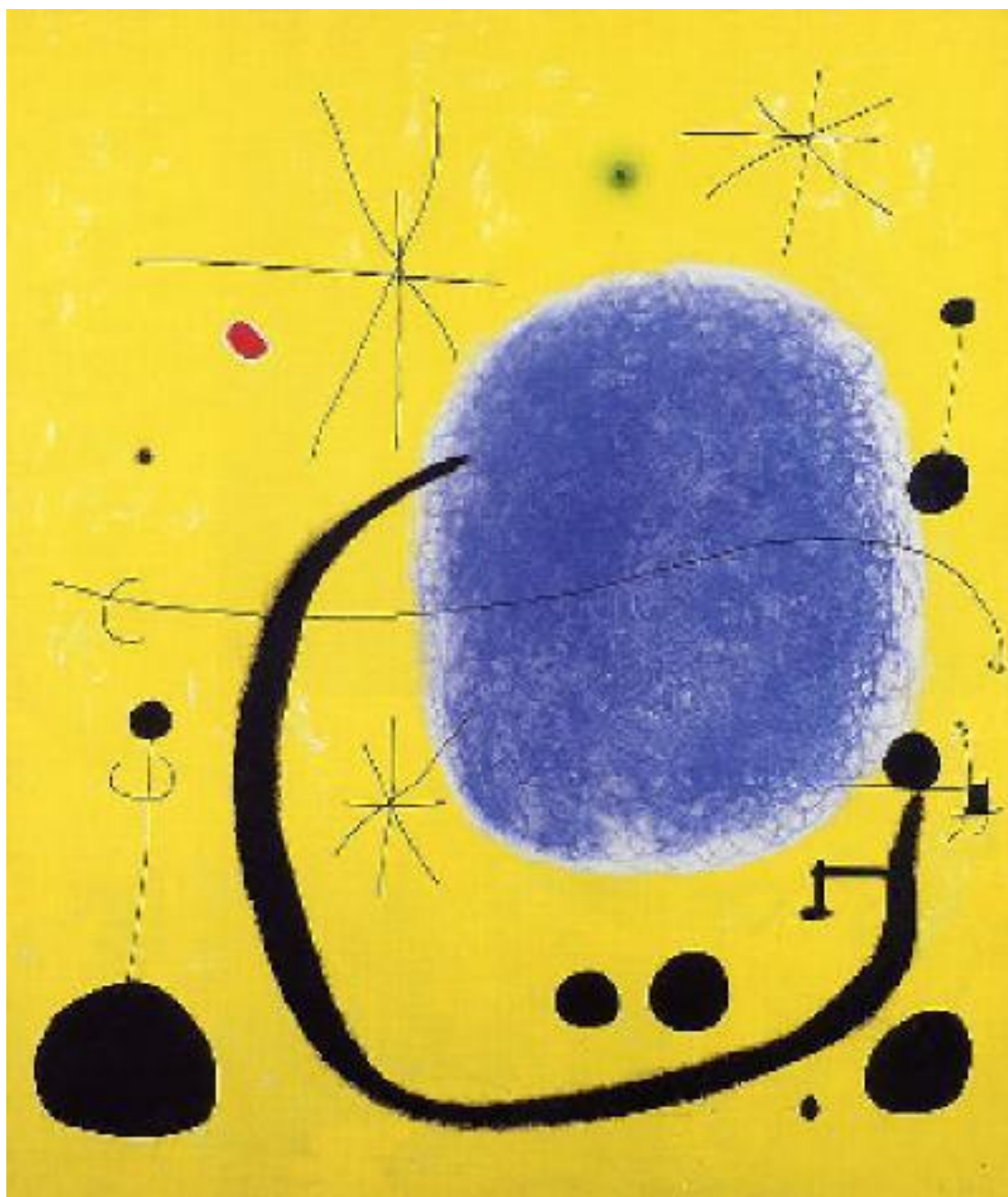


Fig. 51 - Joan Miró, *El Oro del Azur*, 1967. Acrílico s/ tela, 205 x 173. Fundação Joan Miró, Barcelona.

Neste mesmo sentido, haverá que considerar como a obra de Rui Chafes é uma unidade que se alenta do espaço e do tempo sonambular. Mas o que é elevado na sua fática presença de harmonia esférica não traduzirá o rasto de uma inquietante beleza? Sabemos que o escultor vai sempre reconduzindo a obra a uma tentativa de suspensão

do tempo,⁷¹ dominando a elocução de um tempo em contraponto a um estado de consciência lúcido, mas este domínio é muito diferente da voragem das sensações em Bacon. Por outro lado, será mais semelhante a essa duração meditativa que se liga à obra de Rothko, mas não será menos o fruto de um processo de manipulação do excesso, aquele que deriva de uma propedêutica da arte que não se desvia da copulativa associação de sensações híbridas, para perfazer a simultaneidade cinética em que anotamos a associação de uma ideia de beleza e da sua consorte tragicidade. Entre uma visão íntima, incluindo uma



Fig. 52 - Rui Chafes, *Breve, Mas Infinita Distância*, 2005. Ferro fundido, 174 x 80 x 80 cm. Coleção POP.

⁷¹ Cf. Serra, Rui Alexandre Grincho, “Entrevista a Rui Chafes”, anexo 1, in *Vox Dei, Metáfora(s) da Espiritualidade*, (Dissertação de Doutoramento em Pintura) Lisboa, FBAUL, 2014, p. 417.

dramatização sobre a evocação de um mundo hipnótico que se enraíza, nasce num crescendo de uma metáfora eloquente das formas onde o fitomórfico, à semelhança da natureza ou de seres suspensos numa matéria, são transformados num reduto formal de uma metáfora trágica em torno de uma morte. Esta metáfora, como um eufemismo da sombra, do negro sem brilho, recoloca-nos sobre a obra que absorve a luz, fortalecendo uma ideia sobre a desmaterialização que abre a palavra, num sentido platónico. Uma espécie de mito sobre o poder de crer ser criador⁷² retoma uma imanência ligada à terra em consonância com o poder da arte.



Fig. 51 - Rui Chafes, *Unborn*, 2008. Nove peças em ferro fundido. Holanda.

Para Rui Chafes, a única religião é a arte, mas porquanto da arte possa perseguir essa ideia de um lugar da criação como modo de aperfeiçoamento; apreendendo para cada lugar um nome e uma variação modal, que surge da consagração da obra ao espaço e ao tempo, sempre como hipótese de aproximação a uma ideia.⁷³ Na imagem anterior,

⁷² Cf. *Idem, ibidem*, p. 104.

⁷³ Rui Chafes cria usualmente séries de obras escultóricas e integra cada obra em contextos e situações várias. Neste caso a obra *Breve Mas Infinita Distância* pertence à série de 21 esculturas (que, apesar das aparentes semelhanças configuram cada qual, também uma única forma com o seu respectivo título) criada entre 1998 e 2005, a que se acrescentam as obras: *Amanhecer*, 1998/2001, *Que Farás, Deus, Se Eu Morrer*, 1998/2001; *Sol*, 1998/2001; *Suave Medo Escuro*, 1998/2001; *Um Sopro*, 1998/2001; *A Tua*

o autor, toma um brilho do negro e, é mais uma vez, o título *unborn* (não nascidos) que nos ajuda a criar uma associação a uma insídia do real *naturans*. Quais seres se valoram na presença da obra é uma questão em aberto pela cinemática da paisagem, onde desta vez, o negro brilha na multiplicação de esferas polidas. Ainda, numa derivação à imagem anterior, que segue o mesmo princípio de constelação temática da sombra e da insidiosa presença, como resíduo de um aperfeiçoamento da intuição do espaço que o escultor, reafirma, deste modo, a propósito da sua exposição *Incêndio*:

«Uma escultura é um acontecimento no espaço, uma acumulação de energias com uma determinada formatação e esse tipo de definição de escultura é o que me interessa. Não é a forma propriamente cristalizada como fim, mas sim como meio que nos mostra um incêndio, um acontecimento, uma coisa no espaço. E as sombras muitas vezes são como se fossem um contra mundo, um mundo alternativo, ao avesso. Como se eu, em vez de olhar para os objetos, estivesse a olhar para as sombras que eles fazem no chão. E são essas sombras que depois transformo em esculturas.»⁷⁴



Fig. 52 - Rui Chafes, Vista parcial da exposição *Incêndio*, 2017. Catorze obras de ferro fundido, numa alusão a colunas queimadas de uma catedral. Galeria Filomena Soares, Lisboa.

Sombra, 1998/2002; *Entre o Dia e o Sonho*, 1998/2001; *Respiração*, 1998/2002; *Perder a Sombra*, 1998/2001; *Durante o Sono*, 1998/2002; *A Alma Prisão do Corpo*, I, II e III, 2001/2004; *Aproxima-te*, *Ouve-me*, 2002; *O Último Olhar*, 2003; *Passagem*, 2004; *A Sombra da Tua Sombra*, 2004; *Apaga-me Os Olhos*, 2005; *Ouçó-te Tão Lentamente*, 2005; *Não Pesar sobre a Terra*, 2005. *Idem*, *ibidem*, pp. 100.

⁷⁴ Cf. Rocha, Pedro “Entrevista a Rui Chafes”, in *Global Imagens*, 2017, in <http://www.dn.pt/artes/interior/rui-chafes-primeiro-esta-a-escultura-depois-vem-tudo-o-resto-5597449.html>

Por outro lado, como vimos no exemplo de Francisco Tropa, a permutabilidade das matérias e o jogo da sua apresentação transporta-nos ao labiríntico mundo da real opacidade das coisas - num abrir da imagem à consciência da sua paralela existência, como se fosse imune à sua inerente realidade, da qual se separa num imbricado jogo de projecções e transposições, entre estádios físicos e formas cinemáticas de uma origem que quer aprofundar sempre, ou melhor dizendo, em que haverá um haver como resultado mesmo de uma tentativa de aprofundamento. A sua estranha prospecção no espaço elide a metáfora no tempo de uma memória que obriga ao jogo, porque o jogo permanece como um enigma em que reflectimos perguntando: como se faz exegese da arte pelo simulacro? Se é criação humana, se tematiza a natureza, do ser natural e do ser em projecção recriar-se-á uma luminância? Numa séria alusão à irreabilidade do fenómeno no espaço/tempo, a ideia de sombra parece dominar um jogo sobre a ideia platónica, numa iconicidade singular. Como se nela se ultimasse o interesse pela erosão de imagem/vida, a imagem oscila e retoma mesmo a dúvida: para que nos serve o simulacro da vida subjectivada pela concretude de qualquer coisa, seja arte, ou terra, ou terra trazida à arte?



Fig. 55 - Francisco Tropa, *Terra Platónica*, 2012. Madeira, resina, fios, folhas e galhos de plantas. Galeria Quadrado Azul, Lisboa.

Esta ideia continua uma perspectiva do autor, que podemos ver enfaticamente

exemplificada na sua obra *Terra Platónica*⁷⁵ e na exposição *Giant* de 2010⁷⁶. Ou, como explica Harald Szeemann, a complexidade da sua obra, que inclui escultura, performance, fotografia, desenho e impressões digitais, é relativa a um aprofundamento na história que toma referência nos meios que utiliza, designadamente à arte antiga, à filosofia e literatura, tal como aos temas clássicos, momentos memoriais, rituais, o jogo e o tempo, de um modo que a obra torna a consignar-se acoplagem espaço-temporal questionadora.⁷⁷ Na obra de Francisco Tropa, o escultor, procura entender e representar a espaço-temporalidade e as qualidades essenciais da arte, o que faz a arte ser o que é»⁷⁸.



Fig. 56 - Francisco Tropa, vista parcial de *Farol* e *Gigante*, 2010. Bronze 120 x 40 cm (incluindo a extensão de corda). Galeria Quadrado Azul, Lisboa.

A questão da desconstrução, se pensada como um acréscimo de sentido poético, no

⁷⁵ *Terra Platónica* de Francisco Tropa, 2012, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, in <http://www.galeriewolff.com/artists/francisco-tropa>

⁷⁶ *Giant*, exposição de 2010 de Francisco Tropa, presente no *Museu de Serralves* no Porto e na *Galeria Quadrado Azul*, em Lisboa. Cf. Francisco Tropa, *Giant*, (exposição de Francisco Tropa), Museu de Serralves Galeria Quadrado Azul, Porto, 2010.

⁷⁷ Harald Szeemann descreve a obra do artista Plástico Francisco Tropa como *uma mitologia individual e original*, explicando-nos que Francisco Tropa não cria apenas objectos mas elabora as constelações de referência para cada ideia/objecto. Cf. Szeemann, Harald, in <http://gregorpodnar.com/francisco-tropa/>

⁷⁸ «He therefore seeks to understand and represent the timeless and essential qualities of art, of what makes art what it is. » *Idem, ibidem, id.*

modernismo, pode ser reavaliada no seu antitético poder criativo - terá sido mais fácil evocar o absurdo numa metaforização transgressiva do real, porque ela pressupunha uma reacção à natureza: na revolução técnica a produção artística toma como premente uma primeira possibilidade para desconstruir um efeito prático de captação do virtuosismo do real e se distinguir enquanto produção artística que cria a expressão de uma identidade que lhe é diferente. Neste contexto, o lugar da obra de Richter (como nas imagens seguintes) é bastante afirmativo da expressão da erosão do tempo no espaço, de um modo



Fig. 57 - Gerhard Richter, 3. Juli. 2016. Óleo s / Impressão fotográfica, 12,6 x 16, 6 cm. Colecção particular, Alemanha.

que alude a essa ideia de que a arte se faz arte considerando uma viragem no tempo e na frieza de um tempo como aquele que antes transcrevíamos na citação de Georges Bataille «o mito mais frio dos mitos é a perda trágica para o homem».

As suas obras são como um enigma “frio”, derivam numa exterioridade que exhibe o que se anuncia como tragicidade lenta “para tudo e todos” - o arrastamento de matérias plásticas sobre imagens reais, ou em sobreposição, recolocam-nos a questão: haverá uma certa verdade icónica, oriunda de uma *mimesis* mediada pela fotografia, que sobrepõe o drama a uma tragicidade sem fim, sem ironia, mas quiçá ainda estranhamente bela.



Fig. 58 - Gerhard Richter, *September*, 2005. Óleo s / tela, 52 x 72 cm. Uma obra inspirada em "11 de Setembro" Coleção particular, EUA..

Mas, num segundo momento, o discurso compreende a distensão do seu poder de apresentar uma identidade afecta ao real, nas sensações e nos reflexos de uma mesma realidade que congrega a multiplicidade de campos exploratórios da percepção, porque a produção toma conta do que é realmente experimentável, da presença da arte que dirige o espectador.

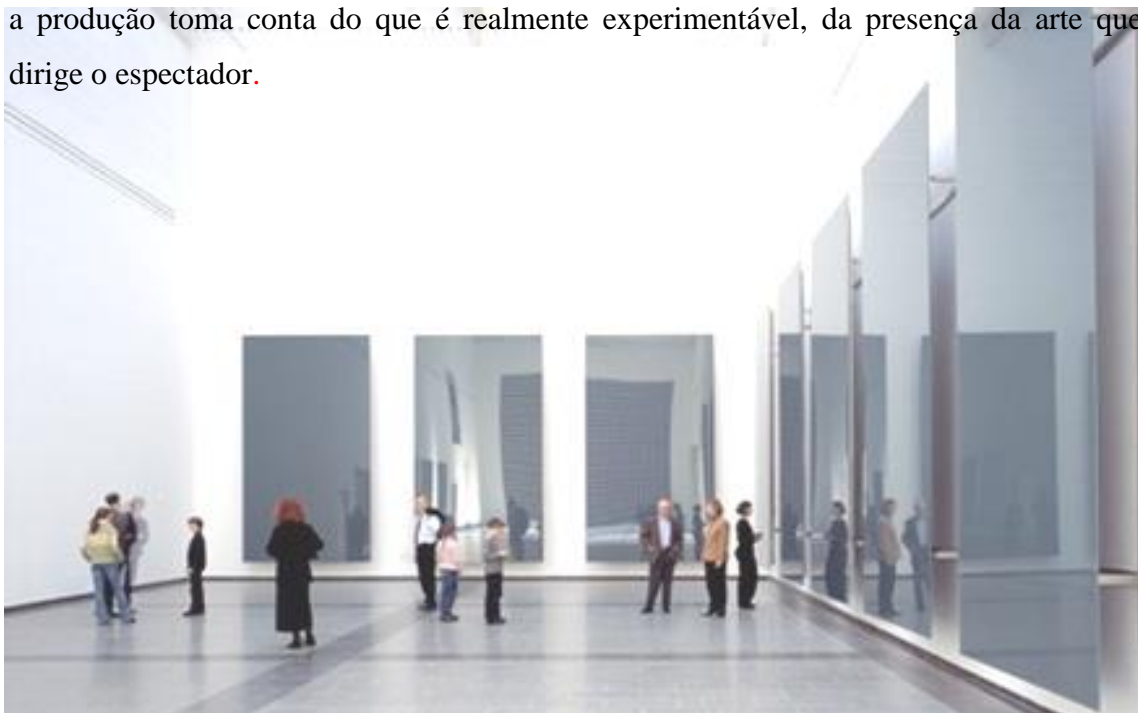


Fig. 59 - Gerhard Richter s/ título, 2007. Espelhos sobre armação em inox. Suíça.

Nessa ambiguidade a relação entre óptica e cinemática da imagem recapitulam um sentir icónico e a passagem para um plano onde a natureza é modo envolvente. O artista pode reutilizar o espelho porque conhece a história da especularidade, e simultaneamente, reconhece que através desta pode focar a natureza, numa acepção de valor acerca do que deve estar no espelho.

É esta escolha que é cultura e concretude, já livre do problema do virtuosismo do artista que acontece na Obra de Alberto Carneiro. Neste último artista o que acontece «no espelho e para além do espelho» entender-se-á como tentativa de transfiguração de um ver por dentro e por fora que se unifica em louvor de uma natureza. Porque reúne imagem com a imagem de uma naturalidade, o autor faz um apelo intenso ao contemplador para que acorde para essa naturalidade da beleza pura. Porém, o problema da expressão da naturalidade para Alberto Carneiro não é o neutro, mas o de reflectir um bem que surge alocado performativamente: é a performance que se expõe, numa alusão à vida enquanto realidade interactiva entre a natureza e o ser humano, tropo de aproximação à pura beleza de uma natureza que se torna comungável num espaço que a situa como obra de arte. Para isso, conferindo uma visão próxima do Budismo Zen, Alberto Carneiro desdramatiza o conflito entre uma estesia do real/natural; revitaliza uma promessa suspensa de um sentir feliz porque não se conceptualiza, ou é uma via para a anulação da dor que resulta de uma perspectiva que sabe que o que é dual no mundo é que cria a fantasmagoria, não obstante usando da redundância do espelho para criar a projecção reflexa do espectador.

A perspectiva de Alberto Carneiro não será, pois, sobre uma inquietante condição de estesia, mas sobre a superação do que é o aniquilante do ser no vazio niilista. É ainda a imagem acerca do que se esvazia para a plenitude, neste caso do nada como um outro sentido diferente de aniquilação e de sujeição ao egocentrismo que também remete negativamente para um poder do sentido de angústia permanente. Há uma passagem para Alberto Carneiro: a da subjectivação da arte para uma des-subjectivação total. Contudo, e neste caso a obra de arte aponta para uma via de fenomenologia oriental da contemplação: não será nem a da beleza nem a da dor, mas a da própria acção de ser artista que não visa uma espécie de beleza como iluminação eufémica e sim a iluminação que surge de um fazer sublevado a ritual, que relaciona o ser a um outro ser ; uma mandala do cosmo – ou como na obra *Ser árvore e arte*, de 2002, presente no

Jardim do Museu de Serralves⁷⁹ e na sua obra *Árvore mandala*, entre outras em que o escultor une o ser a árvore e a arte.



Fig. 60 - Alberto Carneiro, *Ser árvore e arte*, 2002. Árvore, terra, relva, pedra, madeira, vidro Ø c. 1600 cm. Col. Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.



Fig. 61 - Alberto Carneiro, *Árvore Mandala para os Gravadores do Cão*. Troncos de árvore de castanheiro e pedras de xisto. Museu Foz Côa.

⁷⁹ «Sete buracos em volta de uma árvore forrados de pedras estão cobertos com painéis de vidro onde se inscrevem palavras. Ao lado de cada buraco vêem-se montes de terra resultantes das escavações do artista. A disposição em círculo é uma referência à mandala enquanto representação geométrica da relação do homem com o cosmo. À medida que se aproximam dos painéis de vidro, os observadores podem ver, não só o reflexo dos ramos da árvore ao centro, mas, também, o reflexo deles próprios, estabelecendo uma comunhão entre corpo humano, natureza e arte. Esta obra foi encomendada para o Parque Serralves e instalada em 2002 no âmbito do programa Porto 2001: Capital Europeia da Cultura.» Cf. Alberto Carneiro, *Percursos*, Alberto Carneiro, Fundação de Serralves, 2002. in, <http://www.serralves.pt/pt/percursos/alberto-carneiro/#sthash.LZ4UDirz.dpuf>

5 - Da Pluralidade dos Discursos e dos Ritos

Na medida em que todas as aporias subjectivas ressoam como uma errância de narrativas centradas numa poesia sem mais primazia comunicativa, a complexidade duma autonomia da interpretação da obra de arte recoloca o estigma sobre a individuação e deixa mais ênfase ao efeito de hibridez. Deste modo, ao invés de pensar a reiteração da obra de arte apenas como um efeito de convalescença e negação de um poder de auto reflexibilidade, a percepção de uma pluralidade de discursos traduz uma perspectiva dialéctica entre a obra de arte e o ressurgimento duma visão fundadora da estética, pronunciada como se no contexto de uma tragédia anunciada houvesse que deixar fluir a revelação duma inflexão entre subjectividade e o indeterminismo da continuidade de um alter-ego.



Fig. 62 - Andy Goldsworthy, s / título, 2002. Palhas e pequenas folhas que começam a entretecer uma construção que tem apoio numa árvore.

A razão de ser desta inflexão promove, ainda, todas as questões que referem condicionalmente a ressurgência de uma nova era com efeitos de desejo de instauração de contextos que comunicam sobre a modelação de crenças, ou, neste caso, de experiências de aproximação ao real. Estas tornam-se experiência do que se instiga como nova e mais vera totalidade, ou se fecha na declinação de valores subentendidos

como ilusórias e atávicas construções da identidade. Se por um lado a desconstrução da narrativa revolucionou a plasticidade da obra de arte, por outro talvez possamos dizer que hoje convulsiona o discurso acerca da inflexão dessa negação: a desconstrução da narrativa, que agora deixa de ser um princípio e um ideal de substância ontológica para criação da obra de arte. Subsumindo que ao ultimar uma consciência sobre o valor da repetição, como um princípio de construção da nova versão e da reevocação da narrativa, se acresce um poder de responsabilidade sobre a vivência de uma realidade; esta flexibilização de princípio permite conectar a obra de arte a uma tragicidade que já não é individualizável, mas reiterada de uma mundivisão mais consciente acerca do mundo, pelo menos como princípio de aproximação ao real.



Fig. 63 - Andy Goldsworthy, s / título, 2002. Construção com folhas suspensas de um galho de árvores.



Fig. 64 - Anish Kapoor, *Sky Mirror Red*, 2007. Metal, Installation. Kensington Gardens, Londres, 2010-2011.

A Ocidente, é o percurso das obras de arte que cada artista faz que pode ser entendido, na melhor das visões comparatistas possíveis, como uma disciplina não apenas pessoal. Nesta visão transpessoal, a história conta e as antinomias oferecem as relações de comparação entre modelos de imagens da arte, numa dialética que acaba por tornar, de facto, a arte como algo que vai para além de todos os limites, inclusive o das supostas alterações entre os modelos. O artista será alguém que procura ir melhorando através do seu contacto com o processo intuitivo da arte, agindo criativamente sobre as plasmações que se antecedem. Crê que a arte sabe recompor de um modo anacrónico, ou que pode dizer-se, também, no melhor sentido não formalista,

numa visão trans-histórica, procurando o sagrado; nesse espaço onde a metáfora une o interior da mente ao universo. A expressão dos ritmos sobre a natureza, nas suas menos egocêntricas narrativas, é uma modelação exemplar desta crença no poder da arte – como se não partissem de nenhuma possibilidade inventariáveis da mente e da sua memória ontológica, porque esta é de facto a natureza pura da arte em que se crê ultimar o modo de ser intuitivo-artístico. Ou, continuando neste modo optimista, podíamos dizer que a arte é a mais *meta-fórica* das visões processuais a ocidente. Sincroniza, como Jung refere, encontros mais próximos do intuitivo espaço não-mental que confluem com actos extraordinários, sobre acontecimentos reais, numa perseverança humilde duma acção contemplativa de uma não-forma, se considerarmos as imagens num estado de infinita mutação e aproximação a uma modelação de relação entre o ser, o conhecer-se a si mesmo e a humildade de uma via que é compreendida como ligada a um

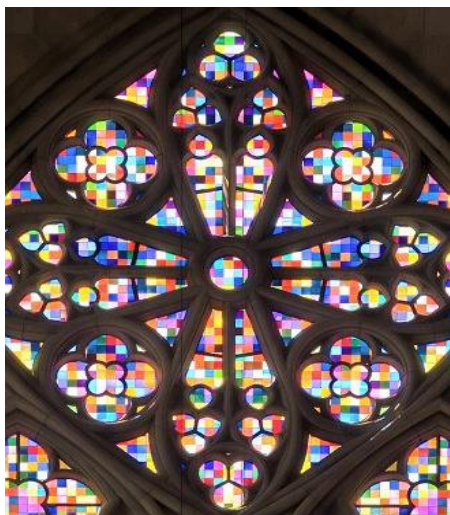


Fig.64 - Gerhard Richter, *Vitral da Catedral de Colónia*, (detalhe) 2007.



Fig. 65 - Andy Goldsworthy s / título, 1983. folhas naturais .s/ terra. Glasgow.

a um espaço infinito de comunhão e aperfeiçoamento.

O centro e o círculo centrados numa geometria quadrangular que se desprende espaço infinito de comunhão e aperfeiçoamento em progressões semelhantes à de uma *espiral cognómica*, compreendem algumas das formas variáveis de contemplação e meditação do infinito, a que ligamos o modelo de desenvolvimento natural dos seres. No entanto, na fenomenologia oriental a beleza não é uma forma, mas um ritual sobre a realidade e a sua inteira imanência enquanto fenómeno não dual. Faz parte do caminho para disciplinar a mente, que ao emergir da contemplação da natureza dos seres, procura a real

intemporalidade: «O Pavilhão Dourado não está inserido no tempo, flutua sobre ele como sobre a água do lago.»⁸⁰



Fig. 67 - O Templo do Pavilhão de Ouro (Kinkaku-ji), Kyoto, reconstruído em 1955, depois de o templo original (1397) ter sido incendiado por um monge, em 1950.

Como sublinha Deleuze, a arte comporta sempre um processo, que pode sempre ser uma experiência mística e religiosa, que ora se distingue da contemplação do real oriental e da sua relação com o quotidiano e a harmonia, ora se distancia mais expressando o próprio sofrimento. Nos rituais orientais o sofrimento do eu não está implícito. As formas não são nem efeito nem co-efeito de distorção, não se abrigam na beleza, mas no efêmero que tem como princípio o *dês-envolvimento*⁸¹ dos monges que as executam.

⁸⁰ Cf, Paixão, Pedro, *Porto-Kyoto*, Lisboa, Cotovia, p. 185.

⁸¹ «De-senvolvimento» – «Com efeito de acordo com o próprio sentido da palavra Buda, que designa o estado Desperto ou Iluminado, o estado do reconhecimento da natureza última dos fenómenos e da mente, pela eliminação de todos os obscurecimentos emocionais e conceptuais permitindo o natural dê-s-envolvimento de todas as qualidades cognitivas e afectivas – conforme a etimologia da palavra tibetana para Buda, *San-Gye*.» Cf. Borges, Paulo, *Budismo e Identidade Pessoal*, p.1, in, <http://pauloborgesnet.files.wordpress.com/2010/03/budismo-e-identidade-pessoal.pdf>

Fernando José Pereira, seguindo uma síntese que não fala directamente na influência da filosofia oriental, refere como a nossa época aprendeu mais alguma coisa acerca do neutro, não como ready-made:

«Marcel Duchamp referia-se aos seus objectos *ready-made* como anestesiados de gosto, isto é, neutralizados. A banalidade apropriava-se de poderes paradoxalmente inusitados que lhe conferiam um distanciamento no interior de uma produção altamente vigiada por convenções. Mas esse não é o nosso tempo. Talvez a desconstrução da neutralização passe por um ajuste contemporâneo com a noção de anestesia. A sua etimologia conduz a uma significação de negação da beleza. Contudo, hoje, a sua aplicação operativa orienta o seu sentido para a anulação da dor. Entre a negação da estética e da dor podemos construir uma outra noção que lhes é exterior: a desanestesia.»⁸²

5.1 -Intuição poética e pluralismo hermenêutico

Deste modo, para poder dizer que estão abertas condições para uma narrativa artística em construção e para reencontrar a sua nova alteridade poética, deve estimar-se a criação de uma linguagem construída por processos híbridos, medindo o seu significado para a conformidade de sensações sobre uma visão de uma nova unidade de universos. No entanto, como refere Eugénio Trías, a estrutura desta manifestação não pode ser mais do que um corpo crítico que exemplifica e que recapitula, na história da modernidade, a tentativa de creditar uma visão da singularidade, como se ela pudesse pressupor uma universalidade, entender o carácter, *a identidade de uma estirpe*, de um nome, de uma genesis. Por isso a obra de arte é objecto de uma fenomenologia do drama e da identidade, mas ainda da circularidade de que a identidade faz parte, num processo operativo de entender o drama, dentro *de uma espaço-temporalidade sem mais finitude*.⁸³

Sendo assim, a natureza das novas e estranhas narrativas pode estimar-se como um retorno a um sentir paradigmático da natureza, como se a construção esperasse duma entidade pré-lógica um universo de novas sensações que dela se experienciam, e, nessa experiência, a construção e não a desconstrução, fosse o novo paradigma de um vasto grupo de artistas da actualidade. Mas a verdade é que este modo se sobrepõe,

⁸² Cf. Pereira, Fernando, José, *Sem título (a possibilidade da impossibilidade)*, Agosto de 2004, in, http://www.virose.pt/fjp/fjp_tralhas/texto2.html.

⁸³ A cidade renascentista representa o drama de uma finitude perfeita da cidade e da sua abóbada, a que Eugénio Trías liga a sua filosofia dos limites, numa sucessiva abertura de espaço e da razão fronteiriça dos seus limites até esta ideia de sem mais finitude da actualidade. Cf. Trías, Eugénio, *Drama e Identidad*, Barcelona, Destino, 1993, pp. 73-74; pp. 149-156.

como processo imanente ao modo simbólico da mitologização da cultura. Desta maneira, a ideia «de desconstrução de gramática simbólica, própria da condição humana e inerente a toda a construção poética»⁸⁴ é, de certo modo, silenciada por uma nova crença de renovação de sentido vivido desde uma experiência nova, o que cria uma tensão entre percepção e aprendizagem do valor histórico-simbólico da contemplação activa do saber artístico e aquilo que surge como a apurar-se na concatenação da metodologia do ritual, como se este fosse a fonte processual de um sentir que pressupõe um ponto zero da estesia, do nome do não conceito. Significa, ainda, reiterar a experiencição contemporânea numa tentativa de incorporar uma personificação da subjectividade numa ulterior unidade, ao mesmo tempo que torna a reformular na personificação da natureza uma complementaridade recriadora que dela transparece, se reflexa, ainda que afirmando-se em o “como se antes ela não tivesse existido”.

Podemos aperceber-nos que a promessa de um novo sentir é inevitável porque o universo dramático onde o homem se move oferece experiências radicalmente diferentes. E vamos sublinhando o quanto a questão da ritualidade compreende uma consciência de um modelo operativo de transgressão poética não ingénuo, mas apoteosado numa perspectiva crescente para o restabelecimento de uma unidade, criada na consciência de uma distância entre subjectividade e realidade na obra de arte.

Defendemos, deste modo, que a noção de transgressão deriva, assim, numa profícua consciência de criar uma unidade poética, ainda que ela se desenhe numa cadência gradativa de aproximações a um substrato inexpugnável de uma identidade a tentar desintegrar-se de uma possessão subjectiva, em função de uma permeabilidade pregnant e corpórea. Ela é, no entanto, quanto a nós, reconsiderável enquanto edificante e não desconstrutiva da linguagem simbólica da arte. Se, a seu modo, refere como incomportável a degradação da linguagem poética, invectiva-se como ponto de inflexão que descobre uma escatologia do sentir herdado e da sua significação simbólica em fluxo. Este fluxo sobre planos de imagem recorta e acopla essa vertente de paisagem e, como no caso de Michael Biberstein, recria um sentido a dar às questões do sentir a natureza na sua ligação ao homem, ou, pelo contrário, a obstacularidade que tal envolve. Na pintura de Michael Biberstein, o uso de uma *predela* (como na mancha negra horizontal da figura seguinte) é um ponto de referência sobre o problema de um “manifesto”, uma anunciação que se recria na sua pintura medieval e tardo-medieval e

⁸⁴ Cf. Steiner, George, Steiner, George, *Presenças Reais*, Lisboa, Presença, 1993, p. 170.

na iluminura. Em breve introdução à obra do autor, esta preocupação é afirmativa de uma anunciação da natureza per-si, não obstante recriando um vasto caminho sobre o modo de colocar e dirigir o espectador sobre a contemplação da arte, medindo as distâncias e tomando como caminho uma dimensão de uma perspectiva de ritual e de arte como negação de uma supremacia divina. Portanto anunciando essa dimensão de mundo natural e de real como substante para um valor singular do objecto arte, numa perspectiva imanente. E, é a propósito desta inflexão com sentido dramático que afirmamos que a diferenciação entre unidade poética e reflexão canónica sobre o absoluto pode confundir-se, tanto enquanto modelo de recitação do ritual, quanto em variações que engendram novas formas de edificar a narrativa poética, numa imbricada e heterogénea rede de significados. De tal modo assim é que compreendemos a questão de transgressão duma absolutidade poética como sendo enviesada pela noção de religação a um ponto zero do sentir. Assim, se ele refere uma nova ligação a um absoluto inextricável, há ainda que tomar consciência duma reificação do estético aprofundável: a reflexão sobre o que pode comportar e importar-se da natureza e das novas percepções tecno-virtuais para edificação de uma identidade, inevitavelmente aquela que se estranha na obra de arte e que investe na sua idealidade presentativa, como inferida de processos e modos interactivos de sentir a subjectividade e a alteridade do poético. Tal inclui um alargamento da visão do mundo a uma perspectiva

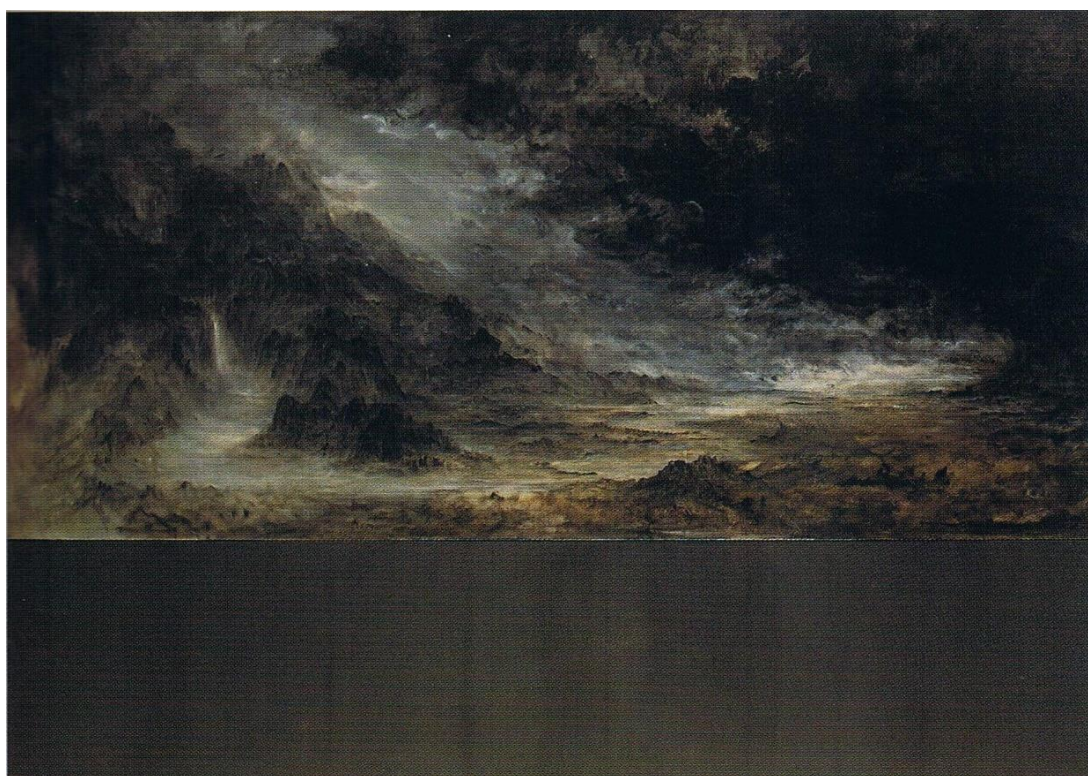


Fig. 68 - Michael Biberstein, *Landscape with Predella Nr.1*, 1987. Óleo s/ linho e acrílico s/ madeira, 156 x 221 cm. Colecção Hess.

cósmica, que em Michael Biberstein se reconstitui como um novo sentir sobre a distância do homem em relação ao universo, ao passo que em Alberto Carneiro e Andy Goldsworthy ela imbrica com o que de perto retorna e escolhe a natureza numa comunhão de proximidade à terra.

A construção de rituais e a percepção de que com eles é possível reeducar a sensibilidade estética e edificar novas formas de arte, acrescenta-se como uma visão transitável entre a comoção aparentemente pacificada do sujeito a novos universos e a construção duma nova alteridade poética que se dobra e sedimenta como herdeira de um complexo mundo de informações e exemplaridade.

Por outro lado, se anuímos ao indeterminismo de perspectivas poéticas, sabemos que estas assentam numa dominante questão sobre o valor operativo da revolução subjectiva, que contorna aspectos de culto e do seu simbolismo, extravasando a noção de pertença a um significado que perfaz a degradação de uma metáfora desde a sua aparente e fechada conformidade à representação de uma parte como se fosse o todo, até à sua informalidade e distância de objecto estético, saído do inconsciente.

Se tomarmos o polissémico como uma qualidade que acrescenta a estranheza que envolve a mutação de um humanismo para um “pós-humanismo”, e ainda uma sublevação do primitivismo a haver do natural através do performativo, encontramos algo que parece aproximar-se do que Perniola define como o que referimos com os termos *sentir e teátrico*. Numa acepção de convite à integração do estranho na dimensão real, mas neste caso como algo sublevado de uma épica, o apelo da arte à sua sobrevivência, como modo lato de um integracionismo à vida, é primeiro que tudo estoico, e depois um modo de criar beleza em sintonia com o que deve deixar de ser profanado. De outro modo, a elevação da causa de defesa da natureza, em que a arte se faz coadjuvante, não poderia ser tida como uma espécie de fé, graça ou épica.

A questão do ritual permite, pois, um lato sentido de integracionismo e o ecletismo de exemplos, mas não uma identificação cordata com a essencialidade dos cultos. Podemos acrescentar: o ecletismo (regido pela maior hibridez dada aos co-efeitos do ritual) não é condição suficiente para identificar uma afirmação não a-subjectiva, contudo, evoca uma dinâmica espaço-temporal que unifica o acto e os produtores como continuadores de uma gramatologia de fé sobre o poder transformador da arte. Divergindo de questões que redimem o homem do medo, o integracionismo da arte funciona como expressão exponencial de uma vivência dita “recomeço”, que apreende um ponto zero para ser processo e que é realizada como princípio de um

parêntesis exponencial de contra negatividade, mas que melhor integra a metonímia⁸⁵. Mas este ponto zero, em nosso entender, é também uma redenção ao valor de imitação, não apenas à imitação, e ao imitar congénito ao homem (de Aristóteles), mas aquela que nos coloca René Girard a propósito de o ritual obrigar a um sacrifício de um indivíduo entre a colectividade. Na verdade, segundo René Girard, a complexa dimensão do real tem que ser observada como uma sujeição à violência colectiva. O fruto de uma perspectiva real obriga, assim, a pensar que há uma reacção inerente a questões de mal-estar-comum, e como estas se sobrepõem a uma certa visão falaciosa da linguagem como discurso autónomo da arte, ou do próprio contexto sociocultural e artístico da origem do desconstrutivismo, já que ele incide sobre o absurdo, recriando a projecção da tragédia do homem face à da morte de Deus.

Na verdade, para René Girard, na génese do mito está o real e a imitação⁸⁶ contagiante, sublinhando o acto que gera a violência colectiva sobre um qualquer indivíduo que sofre a reacção de uma tensão de um grupo que se encontra perante um conflito. Assim, se quisermos designar um mal-estar para a nossa época, designaremos a intuição poética desde uma perspectiva atenta à premissa de existir o bode expiatório, que no caso da produção artística desembaraça-se de um mal-estar relativo a uma ideia sem representação em que se pressupõe recriar a autonomia da linguagem em relação a uma estrutura simbólica. Se pretendermos que a sua operatividade se faz propagar desde um real que se eterniza numa voz desconhecida sobre o poder da cultura, como grupo e relação intersubjetiva de interpelações ao real, o que se sacrifica não é necessariamente o menos útil, mas qualquer um, que se ofereça como fraco e disponível no grupo.⁸⁷ Neste caso vamos pressupondo um valor que se distancia de afirmar a religiosidade do ritual como prospecção da intuição do mundo, mas conectando-o apenas com a tensão mitopoética que, ao mal-estar comungado, faz a sua insidiosa correspondência ao real:” libertar-se do sagrado”. Mediando a ideia de que qualquer um será alvo de violência de um colectivo, ou o seu bode expiatório, a mística e a

⁸⁵Figura de retórica que consiste no emprego de uma palavra por outra com a qual se liga por uma relação lógica ou de proximidade. Cf. "metonímia", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, in <https://www.priberam.pt/dlpo/meton%C3%ADmia> [consultado em 12-02-2017].

Não, obstante, voltaremos ao termo no capítulo IV, a propósito da importância referencial do termo na psicanálise lacaniana.

⁸⁶ Para René Girard a imitação é condição de uma violência que liga o homem à sua colectividade quando surge um mal-estar colectivo. É este último que gera um acto de violência sobre um de entre aqueles que compõem a colectividade, que será, assim, “o violentado pelo colectivo; o bode expiatório desse mal-estar”. Cf. Girard, René, “Introdução”, in, *La Voix Méconnue du Réel*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002, p. 83.

⁸⁷ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 83-5.

crença apenas se dispersam numa busca incessante para encontrar uma linguagem de estrutura holística. Podemos dizer que, quer a apologia de múltiplas verdades, quer a sua desconstrução numa mentira vagamente projectada como culto de infirmação do diabólico, ressoam como neutralidade para a criação poética actual e abrem reflexões acerca da própria génese e das rupturas estéticas anteriores, com novos sentidos. Tal como nos diz Jaques Rancière, o próprio regime da arte pode sistematizar possibilidades sem abolir o que de representativo dominava uma cronologia do estético:

«A visibilidade de uma forma de expressão enquanto forma artística depende de um regime de percepção e inteligibilidade construído historicamente. O que não quer dizer que essa forma de expressão se torne invisível com a emergência de um novo regime. Os enunciados e as formas de expressão dependem, sem dúvida, de sistemas de possíveis historicamente constituídos, sistemas esses que definem formas de visibilidade ou critérios de avaliação. Mas isso não quer dizer que quando saltamos de um sistema para outro a possibilidade do novo seja a impossibilidade do antigo. O regime estético da arte, por exemplo, é um sistema de possíveis que se constitui historicamente, mas que não abole o regime representativo anteriormente dominante. Num dado momento, vários regimes podem coexistir e confundir-se nas próprias obras.»⁸⁸

Deste modo, o seguimento de uma ordem ficcional (ou de uma máscara) é a medida que revela o difícil nó trágico e a sua sublevação numa perda do ser para a derivação de um êxtase onde o indivíduo transita eufórico. Como refere José Pereirinha: «o consequente esvaziamento e a mortificação do sujeito signifiante, vai exigir um suplemento de vida, por assim dizer, encarnado em diversos objectos.»⁸⁹ Portanto, também, é em adversas circunstâncias que, paradoxalmente, a função da arte se revitaliza. Ou, quanto a nós, é como vanguarda do histórico que a arte encontra um espaço para continuar a fluir. Nesse mesmo sentido, ganhará a sua encarnação numa estranha vida e mundo dos objectos, sobretudo, ao procurar dar uma especificidade à sua génese no presente, parte da singular dificuldade que opõe excesso a totalidade, temporalidade a sistema de sincronização de unidades.

Porém, podemos distinguir níveis diferentes em que um apagamento do indivíduo se sintomatiza. O trágico da humanidade e das suas possibilidades de fazer uma síntese entre eu e a natureza, ou uma relação de paradoxos que caracteriza a actualidade e envolve os autores que temos vindo a apresentar:

⁸⁸ Rancière, Jacques, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, Porto, Dafne Editora, 2010, p. 58.

⁸⁹ Cf. Pereirinha, J. Filipe, *A problemática do Sujeito à Luz da Teoria de Jacques Lacan*, (Dissertação de Doutoramento em Filosofia Moderna e Contemporânea), Braga, Universidade do Minho, 2009, p. 165.

A - Nível trágico cuja projecção encena a natureza coadunando a consciência de uma trágica possibilidade de sintonia em comunhão com a natureza, expressando a angústia do sujeito que se desvia para um quase anódino sentir. Paradoxalmente a arte continua a eleger a purificação no outro *naturans*. A este nível coadjuvam as obras de Rui Chafes, Anselm Kiefer, Mark Rothko e Gerhard Richter;

B - Nível de projecção da afectação do sujeito a uma afirmação enfática da sintonia e do prazer senciente, acerca do outro como outro que é um ser vivo natural e, ainda sobre uma totalidade de *naturans*. Paradoxalmente a arte continua a acrescentar obra humana à criação que a natureza dá. A este nível correspondem as obras de Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy e Miró.

Portanto, como se os primeiros se encontrassem religados por uma metáfora que expressa o sofrimento e o trânsito desse sofrimento trágico ao campo natural, e os segundos importassem a presença da natureza para uma purificação positiva da natureza que transita até ao sujeito da arte, anuindo a uma pseudo ausência da metáfora projectada a partir do desejo de ser criativo. Cremos dizer de outro modo, como se realmente a arte o fizesse em nome de um sujeito complexamente unido à génese de um novo colectivo que se distingue da individuação.

Estes dois grupos são ainda justapostos à expressão que é exemplificada por Francisco Tropa e por Francis Bacon, como se estes últimos desconstruíssem os paradigmas dos anteriores, tomando a própria ideia de paradoxo em relação a uma escolha enfática de paradigma *naturans* e de autoridade poética. Em certo sentido, e não obstante, este jogo acerca do processo da arte é uma desmontagem que necessita, pelo menos, da metonímia para endereçar ao campo *naturans* um discurso actual mais político ou mais para-político de defesa da natureza como um bem, um bem supremo e em risco de perda. Por outro lado, distingue-se do ritual puro e da visão oriental onde a arte segue uma total identificação com o espaço e o tempo da vida quotidiana e a ideia de rito para a contemplação da natureza.

5.2- Da imaginação do real como cinemática do Outro

Se a actualidade da arte se confronta numa linguagem mediadora dita tecno-virtual (transformadora de arquétipos da nosso modo de fazer composição) como uma linguagem apelativa da revolução em torno da terra e da criação, é como se desse apenas mais um passo sobre o que resta como abissal e que se releva dessa inquietante neotenia de procurar um entendimento de si que seja uma coalescência sobre o Outro. Bacon parte de uma fotografia, por vezes de uma pintura e o processo intensifica o drama das

emoções, como em o corpo espasmódico do grito em *Estudo sobre a pintura de Velázquez, Papa Inocêncio X*, sobre o qual Deleuze observa:

«Inocêncio X grita, mas sucede precisamente que grita por trás da cortina, não apenas como alguém que não mais pode ser visto, mas como alguém que não vê, que já nada tem para ver, que já não tem outra função que não seja a de tornar visíveis essas forças do invisível que o fazem gritar, esses poderes do futuro. É o que se exprime na fórmula “gritar a alguma coisa”. Já não gritar diante ou gritar por causa de, mas gritar à morte, etc., para sugerir esta acoplagem de forças, entre a força sensível do grito e a força não sensível daquilo que faz gritar»⁹⁰



Fig. 69 - Francis Bacon, *Estudo sobre a Pintura de Velázquez, Papa Inocêncio X*, 1953. Óleo s / tela, 140 x120 cm. Galeria Doria Pamphili, Roma.

⁹⁰Cf. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : Lógica da Sensação*, trad. e introd. de José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2011, p. 118.

Por outro lado, haverá que dizer que é sintomático na actualidade um reaparecer da figura e do figurativo tal como na pintura de Gerhard Richter onde a figura humana é muitas vezes modelada hiper-realisticamente. Embora o seu percurso seja tão rico em diferentes referências, *Reader* e *Betty* completam uma versão antitética da deformação do rosto em Bacon, apesar de Richter partir de uma imagem, tal como Bacon.



Fig.70 - Gerhard Richter, *Reader*, 1994. Óleo s / tela, 72 x 102 cm. Museum of Modern Art, São Francisco, EUA.



Fig. 71 - Gerhard Richter, *Betty*, 1977, Óleo s / tela, 30 x 40 cm. Museum of Modern Art, São Francisco, EUA.



Fig. 72 - Teresa Dias Coelho, s / título, série *Dor*, 1994. Óleo s / tela, 100 x 100 cm. Coleção particular.



Fig. 73 - Teresa Dias Coelho, S / título, série *Dor*, 1994. Óleo s / tela, 100 x 100 cm. Coleção particular.

É preciso sentir nestes retratos o pictórico, para além do que é muitas vezes apelidado do “virtuosismo” em Richter, a aparência de uma realidade impenetrável que vemos sempre através das lentes, dos olhos e da flexibilidade subjectiva da arte. Como se uma e outra se completassem, *Reader* e *Betty* participam naquilo que Richter considera poder alcançar através da pintura hiper-realista: uma analogia que, mesmo confrontada no seu aspecto de intimidade aos modelos (a sua segunda esposa e a filha Betty em criança), não será capaz de completar-se realmente.

A beleza, que é um reflexo do desejo de uma esperança de eternizar o impossível, em vez de um devir-corpo selvagem, intensifica-se nestas obras, como se a transcendência a imolasse a favor do pintado continuando a narrativa de semelhança em outras obras de arte, designadamente as de Johannes Vermeer: a *Leitora* com a *Rapariga Lendo uma Carta à Janela Aberta* (1957) e em *Betty* com a *Rapariga Com um Brinco de Pérola* (1665), numa transposição para o contexto contemporâneo. Na sua subtil desfocagem em a *Leitora*, o perfil e o gesto enquadram-se num quotidiano misterioso e em ambas obras o realismo não apaga o reflexo do que se inquire na distância de um sujeito ao outro. Em *Betty* a pergunta já não será quanto resiste a aparência à distorção e ao acidente natural, mas apenas o quanto resistimos a esse instante que nostalgicamente procura redimir a totalidade e o infinito em que a beleza já não é apenas decorativa, mas outro modo de criar a imolação perante a incompletude subjectiva.

Algumas das obras da pintora portuguesa Teresa Dias Coelho⁹¹ das últimas décadas, também exemplificam uma pintura realista que, a nosso ver, compreendem uma sucedânea espaço-temporalidade da figura humana na história da pintura (tal como em Richter, apesar das obras de Richter se diferenciarem destas pelo seu hiper-realismo). Nas obras sem título da série *Dores* (*Pain* de 1994) a beleza é uma espécie de apoteose de um lugar icónico pictural, que faz alocar partes de um corpo que se sustentam para além da sua fragmentação. Porventura, a correlação entre o realismo e a iconicidade constitui-se numa variável de presentatividade háptica da dor e do figurativismo em figural, do sistema visual ao tátil, mas ainda a algo enigmaticamente embutido de uma reverberação sonoro-espasmódica. É esta mesmo enunciação do pictural que dá uma continuidade ao rosto na história da sua iconografia, de uma atenção ao que é congénere que nos obriga a retomar ao que “em-si-mesmo” se explica

⁹¹Cf. Teresa Dias Coelho, *Pintura*, série *Dores* de 1994. in <http://teresadiascoelho.net/dores.html>. (A série *Dores* ilustra a obra: Costa, Maria Velho da, *Dores*, Lisboa, Bertrand, 2003.)

como um outro instante figural acerca da fatalidade, do desespero e da contenção que o embeleza.

Como anota Deleuze, a questão da composição pictural pode revelar-se por meio de combinações que comportam o poder da extensão *rostidade* em esquemas que participam de uma imagética *Cristo-rost* em que tudo se submete como um dispositivo de territorialização de unidades de rosto e ainda os seus desvios e hiatos⁹². No caso de *Dor*, uns pés, um braço e a sua mão, advêm como um desvio, uma rostidade em que um *hiato de rosto*, abre o sgnico da cruz, que já transitou pela pintura como um processo de múltiplos sentidos, pelo processo de rostificação (*que soube triturar o rosto*)⁹³ ao desenvolver-se para algo mais que nos obriga a definir uma ambiguidade com *rostos-limite*. Tal como Deleuze diz ser o penetrante sentido de uma iconografia de Cristo na cultura ocidental e do seu desvio para *devir-imagem*, a questão do rosto multiplica o sentido e coloca entre parêntesis, diríamos nós, o que advém como uma origem significativa entre esquemas aparentemente divergentes que, mais do que justapor a imposição de um significante, advertem para um poder, que de acordo com o autor, é insigne aquém e além de uma origem judaico-cristã, até porque se ensaia na origem como outro devir (não o meramente matricial e hierático). De modo que para exemplificar no seu próprio contexto como a máquina da *rostidade*:

«Se podemos datar a máquina da rostidade, ao atribuir-lhe o ano zero de Cristo e o desenvolvimento histórico do Homem branco, é porque a mistura deixa então de ser um recorte ou um entrecruzamento para devir uma penetração completa em que cada elemento impregna o outro, como gotas de vinho tinto escuro numa água branca.»⁹⁴

E vamos tomando consciência sobre como quão difícil é reflectir sobre modelos e contra-modelos, conferir relações entre a expressão interior e a impressividade criativa, porque a criatividade, atualmente, nos envolve para além da noção de cópia, a de simulacro. Uma propedêutica em fluxo acerca da plasticidade pictórica em que os exemplos entre *o artifício da arte* e a medida da distância entre a realidade do outro, vão ressoando como um resto *misterioso*⁹⁵ em contexto dramático actualizado.

⁹²Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 236-7.

⁹³ *Idem ibidem*, p. 233.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 237.

⁹⁵ Cf. Richter, Gerhard, in *Writings 1961-2007*, Londres, Thames & Hudson, 2009, “Notes 1962”, p. 11.

6 - Paradoxos: o resto e o atopus mitopoético

Com vimos, anteriormente, Perniola faz consonância com o desejo e o estado de sentir que nasce desde um ponto neutro, ou com o que será figurável presença do *resto*, enquanto ir além da *castração simbólica* e do *estado traumático do sujeito sintoma da psicanálise freudiana e lacaniana*. Na sua perspectiva sobre o “objecto petit “(objecto “a”), o autor reúne o discurso da psicanálise lacaniana como o seu próprio discurso, elencando os termos seguintes (os mesmos que temos vindo a referir): *pleroma, prega, fluxo, ritual, evento, esplendor, resto excesso, excessivo, fazer-se-sentir*. Na verdade, na seguinte expressão, o autor situa e caracteriza a actualidade da arte como um momento de *esplendor*, cujo desejo corresponde uma faceta intencional da produção artística: o *realismo extremo*. Deste modo, há um tropo de lugar e tempo que é parte interessante para entender a revolução do estado do sujeito que é representado pelo objecto “a” de Lacan, como processo da arte, que se encontra com uma crítica que Perniola dirige, subjacentemente, a uma tipologia de uma certa cultura da arte do presente:

«Aquilo que o realismo extremo da arte de hoje pretende alcançar é precisamente o object (petit) de que fala Lacan. Através dele o real irrompe já não como trauma, mas como esplendor.»⁹⁶

Em sentido lato, a uma ordem de cadeias de significantes corresponde um efeito condicionado da humanidade, porque o desejo prevalece como uma espécie de supra-desejo, como um efeito de resiliência que gera o fluxo da criação em direção ao excesso representado por um sujeito psicanalítico dividido por tensões, como um ser humano num estado fora-de-si, apropriável para operar numa qualidade de fazer artístico. Segue-se que o desejo de alcançar, através da obra de arte, uma dinâmica processual, organiza-se num fluxo de qualidades e predicados dirigidos aos objectos. Implicitamente o sujeito continua num trajecto. Porém, desde que perde o sentido nominativo, muda de paradigma, o que subleva uma desordem ou os aspectos paradoxais acerca de como o resto permanece como a insígnia de um espaço intuitivo que disponibiliza a persecução de reordenar o caos da sensação através da obra. Assim, ao que sobra como um resto traumático de uma a-sujeição e à sorte que transfigura o sujeito de gozo na disponibilidade de reencontrar um caminho no sedimento de um núcleo de sentidos que

⁹⁶ «Ciò che il realismo estremo dell'arte odierna pretende di raggiungere è proprio L'object (petit) a di cui parla Lacan. Attraverso di esso il reale irrompe non più come trauma, ma come splendore! Cf. *Idem*, *L'Art e la Sua Ombra*, Torino, Einaudi, p. 17.

recriam o enigma e a metamorfose a que ele obriga, podemos elencar sete paradoxos e algumas reflexões sobre o próprio carácter da contemporaneidade. Portanto, de acordo com o que temos vindo a tentar seguir, os seguintes paradoxos completam um modo, não de psicologizar a arte, mas reflectir como esta, em uso-fruto da mesma humanidade se pode referenciar a uma heurística da arte:

- 1- O imperativo do gozo compreende um super-eu, não obstante a tentativa de aproximação a um outro diferente e anódino, incluindo um artista não necessariamente narcisista.

Explorando o vazio ou o sentido de perda que ocorre no sujeito sintoma, a ideia de que o gozo do sujeito se origina, pode ser pensada como um paradoxo acerca de uma nostalgia trágica ou de uma ocupação provisória de um vazio estrutural que cede à imanência de uma nova construção de objectos culturais e artísticos. Na perspectiva dos autores que temos vindo a citar, há um momento de criação em que se criam sintonias entre a psicanálise e a filosofia contemporânea da *diferenciação*, designadamente pelo modo de referenciar o sujeito da arte enquanto excessivo. Mas este mesmo modo de caracterizar o produto da arte, implica omitir uma referência directa ao sujeito como fenómeno, quer usando um sujeito impessoal, quer caracterizando apenas o produto que, neste caso, se realiza em função da operação sobre “a” - *resto*. Paradoxalmente, este sujeito recriará uma via para a onipotência de dominar o excesso como arte-fluxo, porque ele estará excepcionalmente a personificar o fluxo da arte, ainda que tal lhe aconteça como se o evento ganhasse uma vida própria.

- 2- O sentido do poético prevalece como uma pulsão heurística que não se aquieta, mas, pelo contrário, torna-se mais exigente.

Porque algo sucede numa instância a ser - o ser fragmentado passa pelo sofrer e, simultaneamente, consente que há um abrir- a um ponto zero nesse sofrimento em que libertar-se de si exige um desvio, como se uma ponta de mola disparasse o ser desfocado de si mesmo. Pensar o resto é, não obstante, pensar acerca do espaço onde uma metaforologia acrescenta ao sentido de metáfora uma injunção de sentido inesperado de sucessões de trânsitos em nome de uma para-identidade. De modo que a criação é o movimento que auto-restitui o ser ao “como se” do prodígio de um acontecimento surpreendente, em que se reaprende a dominar o espaço de tensão como lugar em movimento para uma heurística da arte. Este sentido comporta a noção

deleuziana acerca do facto pictórico e de um trabalho obsessivo do pintor para lançar um novo caos sobre uma ordem, um desvio ao cliché e ao senso-comum.

- 3- A aparência e o simulacro anunciam uma perda de reiteração da arte, mas a crença na diferenciação é simultaneamente a crença numa certa sincronia, uma nova iconologia apresentada na obra e no novo pacto com a sua ritualidade e o excesso.

Tal como o rito (em que o sujeito se integra) estará para a coalescência do evento, estará a sombra da arte (como um resto, que não se subtrai nem totaliza), para o mito que incarna a utopia da arte. Concordante com tudo isto, acresce que a noção de grandeza e dignidade da arte ocupa um território próprio de trânsito sobre os limites do possível e da sorte que engradece uma heterogénea premissa de criar um estado novo de fazer-se sentir. Mas ainda, como nesta metaforologia, a mesma total ideia, acerca de que o resto oferece uma resistência, porque subleva como a uma indeterminada excisão do sujeito corresponderá uma personificação enigmática, que revolve o vazio e o neutro. Portanto, o resto, apesar da sua indecifrabildade, opera como espaço e tempo, gestando “um fruto” como um mito do princípio do fim, transfigurado num mitema da resiliência da arte, como processo que continua e não se mortifica.

- 4- A natureza é um modelo de beleza-trágica, mas o realismo extremo e a sombra da arte não se opõem a *mimesis*, embora se distingam: o psicótico de aproximação ao real da possibilidade de manter a sobriedade.

Uma visão, mais próxima do orientalismo, consideraria possível uma aceção da natureza com estesia pura. Neste caso não se trataria de infirmar o belo e o trágico, mas de suspender a diferença entre sujeito e sujeito recitativo de uma fenomenologia total. Portanto, a própria transcendência do natural haveria de acordar o ser para a sua natureza não divisível em um e o outro. O realismo extremo, que na verdade pulula proficuamente nas galerias de arte e nas páginas virtuosas dos artistas da actualidade, atinge um grau de detalhe na representação mimética do real que se confunde com a própria imagem fotográfica, ainda que o médium pictórico seja predominante na execução da obra. A visão continuada, mesmo impossível de apagar, deste fluxo de imagens transporta-nos para uma falsa imagem do orgânico, para uma compilação suplementar acerca das formas de vida, que a própria computação ordena numa velocidade superior e perfeição sistemática. Neste caso, como se a morte da expressão vinculasse virtuosismo e hiper-realismo à agonia da repetição, o realismo extremo vai sublinhando o simulacro da imagem como processo e modo de arquivo onde são

secundarizadas qualidades humanas. O que constitui uma escolha temática da beleza não pode dispersar-se num fluxo de homogeneidade, ainda que na verdade coexista, como um hiato ilustrativo da própria ideia de beleza, um caminho de expressão humana que remete para a contenção, quer do expressionismo, quer do mimetismo, como um processo propedêutico a cuja intuição pré-predicativa corresponde uma operação de excesso a-sistemática, mas oriunda de uma condição discursiva - que compreende a importância da relação da linguagem com o inconsciente no aprofundamento de uma perspectiva antropológica-simbólica.

José Filipe Pereirinha explica como na cura psicanalítica de clínica de Lacan o sujeito se confronta com a possibilidade do fim da sua cura psicanalítica “não existir”. O que será, todavia, uma experiência de negação inventiva do sujeito que caracteriza a dinâmica da modalidade de «gozo ou satisfação» na psicanálise freudiana e lacaniana. Uma percepção difícil porque explica como o *confronto* entre o sujeito progride e finaliza numa afirmação – como um acto final (trágico-inventivo) em que o sujeito atravessou um corpo de diálogos para chegar, deste modo, a uma afirmação (que profere acerca de si), numa lógica paradoxal do cruzamento da fala com a complexidade do problema da identidade humana «como aquele que não terá cura». Numa expressão equivalente à modal de uma cura psicanalítica do sujeito doentio, válida que é através do diálogo que se revela uma verdade psicanalítica, *a posteriori* constrangedora *para o sujeito*. Paradoxalmente, ela é, simultaneamente, impressiva, rítmica, e criadora de uma linguagem, num domínio que, concordamos ser *o domínio de uma experiência excessiva*, mas ainda, implicitamente, dramático-criativa. Como acrescenta o mesmo autor, há uma afirmação acerca de como se processa uma experiência que compreende “o que há de singular em cada indivíduo”:

«A outra, igualmente possível – e talvez na sequência da anterior – seria pensar que ela visa permitir ao sujeito chegar até um limite tal em que o velho sintoma (não só o que o faz sofrer e que o divide, mas também o que não pára de repetir o mesmo) cede o lugar à invenção, singular e contingente, de um novo sintoma. Eis o que Lacan vai chamar, na última fase do seu ensino, recorrendo a uma grafia antiga, «le sinthome», isto é, “o que há de singular em cada indivíduo”»⁹⁷

⁹⁷Cf. Pereirinha, J. Filipe, *A Problemática do Sujeito à Luz da Teoria de Jacques Lacan*, Universidade do Minho, 2009, p. 175.

Esta experiência, para além de ser uma experiência *psicanalítica*, é uma experiência acerca da descoberta da linguagem e dos paradoxos de uma relação entre a singularidade do indivíduo a que faz concordância a perspectiva de um valor singular do carácter excessivo da arte - o mesmo que temos vindo a aprender na deferência que lhe prestam Barthes e Perniola. Sublinhando, também, que para Perniola a questão faz alusão ao valor de «heterogeneidade e da grandeza da arte» e, nessa qualidade, opõe-se à banalização, à cultura de massificação contemporânea. Portanto, a resistência da arte, implica, como segue em Perniola, uma relação de singularidade que o autor expressa desde uma perspectiva que liga Lacan, a psicanálise e o que seria o *resto da arte*:

«Mas o resto pode ser entendido num sentido oposto, ligado à palavra latina *restus* (de *sto*), que remete para a ideia de estabilidade, solidez e resistência. Sob este aspecto, o resto da arte seria aquilo que na experiência artística se opõe e resiste à homogeneização, ao conformismo, aos processos de produção de consenso massificado, presentes na sociedade contemporânea, e de forma mais geral às tendências para reduzir a grandeza e a dignidade da arte.»⁹⁸

- 5- O circuito do gozo é um fluxo de afectos onde a beleza e a tragédia pontuam trânsitos e, simultaneamente, marcam uma tensão acerca da circularidade de uma mitopoética, a cuja castração do desejo simbólico resiste um pacto de perseguição de afectos.

O mito, como se houvesse sido enunciado num enigma novo desde o princípio da vida, interroga e aproxima-se dela e de todos os seres sencientes, adjudicando uma terminologia, uma hermenêutica da possibilidade de existir uma unidade, e do ser humano recapitular algo acerca da sua “coalescência cósmica”.

O enigma e a mística prevalecem como se a um campo de domínio da obra de arte correspondesse o artista que sobra no espaço-tempo de compreensão fenoménica. Fático de participar num novo enunciado, ou crente nesse residual desejo de inscrever a arte na natureza, coadjuva-se na expressão de corpo-de-sentidos, como se vivesse a ideia de evento numa circunstância nova aberta à metáfora e à metonímia do corpo-mente, a cujo lugar *naturans* a obra pretende identificar-se, como se procurasse um templo de religação desde a terra, numa eloquência de fazer vigorar a recepção sincronizável de estímulos, que dão cariz actual a uma linguagem (new-age) onde fluxo

⁹⁸ «Ma il resto più essere intenso in un senso posto, che è connesso alla parola latina *restus* (da *sto*) e che rimanda all'idea di stabilità, di fermezza, di resistenza. Sotto, questo aspetto il resto dell'arte sarebbe ciò che nell'esperienza artistico si oppone e resiste all'omogeneizzazione al conformismo, ai processi di produzione di consenso massificato, in atto nella società contemporanea e la dignità dell'arte.» Cf. Perniola, Mario, *L'Art e la sua Ombra*, Torino, Einaudi, pp. 95-6.

e trânsito se inscrevem. O facto é que a natureza não deixa de impor a sua sorte à decifração e ao cumular de símbolos que se agregam no seu fluxo presentativo de cultura artística.

6- O sentido interno e o sentido externo do gozo e da sua representatividade são pontos de alienação da descrição do real, incluindo o infra-mince (do instante afecto ao sentido de o “*object petit “a”*”) recolocam a dimensão artística num lugar distinto e apropriável para extensão de campos de atenção e dimensões plurais, tão díspares quanto a de um plano de proximidade ínfima como a de um plano infinito.

Como na banda de Moebius⁹⁹, o sujeito conhece a meia-verdade da sua relação ao espaço e ao tempo. O problema da intuição *a priori* pode ser comparado ao caminho pela imagem de Moebius na sua mutabilidade, de modo que a noção de fim/infinito, limite/ilimitado, de interno/externo, de começo/saída, de princípio e de fim, são apenas os pontos a elencar numa perspectiva da percepção real da unidade do caminho que o sujeito experiencia espácio-temporalmente. No entanto, é esse campo de percepção que potencia a arte a criar imagens acerca de associações sobrepostas ao sentido indiscernível de lugar e tempo. Acentuando o lado mítico da imagem, a obra de arte pontua o presente, mas une o resto a uma imagem total. Deste modo, divergimos da ideia de que o resto possa constituir-se como coisa informe, imagem informe visual. Assim, o que se gera é um contexto acessível à medida da visão humana que constrói sempre unidades ainda que distorcendo a informação para poder captar a imagem. Estas unidades são, por vezes, enfaticamente irreais, porém presumem uma ordem intuitiva acerca de perspectivas que, no nosso entender, se alimentam da criação de enigmas criados não apenas pela visibilidade mas pelo cursar de informações e associações que o artista manipula em função de uma ideia figural de imensidão inexpugnável, de horror, de medo, de instante feérico, ou, como por exemplo o caso da obra *Sobre a vida sexual do Cap. Nemo* de Gianfranco Baruchello¹⁰⁰, em que o autor nos deixa deambular por uma composição, fazendo sentir como a perda de uma percepção global é por ele manipulada - a dispersão, a multiplicidade de figuras e a mudança de escalas obriga a diferentes tempos de unidade visual que criam uma ironia acerca da imagem como



⁹⁹ A *fita de Moebius*, pode ser semelhante à imagem que apresentamos aqui. O francês e ilustrador de B.D. Jean Giraud, (que passou a ser conhecido pelo nome de Moebius) desenhou várias fitas semelhantes. Sublinhamos o carácter ilusório da percepção do espaço-tempo a que a forma nos obriga.

¹⁰⁰ Gianfranco Baruchello Nasceu em 1924, em Livorno, Itália. Cf. ART'SY [net/artist/Gianfranco-Baruchello](https://www.artsy.net/artist/Gianfranco-Baruchello) in <https://www.artsy.net/artist/gianfranco-baruchello>, [acedido a 18 -3-2018].

informidade. Assim como na banda de Moebius, o caminho do visível faz consonância com uma cinemática de sensações, não apenas as visíveis ou as que velam o visível. A questão de que há algo errado na forma é sentido como uma epifania que, em nosso entender, só se completa com uma ideação do espaço em momentos distintos que representam uma conformidade da visibilidade da imagem à tensão de um sentir cinestésico. Mas o que complica a sincronização entre espaço e tempo é a presença participativa da obra num fluxo de outras mais, que faz do sentir uma euforia de sentir.



Fig. 74 - Gianfranco Baruchello *Sobre a vida sexual do Cap. Nemo*, 1980. Esmalte e tinta da china s/ papel, 40 x 40 cm.

7- Podemos dizer que o resto designa um supra-sentido que faz fluir o sujeito sintoma numa repetição que caracteriza o imperativo do gozo. Ainda que este fluxo compreenda um infra-mundo de imagens-sensações que criam uma tensão entre discurso, fala mitopoética e apófase da imagem da arte.

Na verdade, a questão do mutismo total da imagem pode parecer paradoxal, mesmo nas obras de Rothko e de Malevitch, porque há uma redução da figura ao seu espaço canónico de não figuração. cremos dizer que a arte opera para criar uma cena onde é expectante criar comoção, quaisquer que sejam as possibilidades e o enfoque dado. O dado de facto reside na dificuldade em reduzir essa comoção a um sentido nominável. Mas é um modo de redução, um sucessivo apagamento do sentido figurativo

em direcção ao discurso háptico e à *imagem-sensação*, como diz Deleuze, que recria o discurso alusivo à diferença da comunicação transparente. A opacidade da obra, pelo contrário, é uma resistência ao conceito já dado e ao já vivido. Todavia, defendemos que, ainda que para fazer-se sentir, o autor recrie uma tensão entre o dito e o indizível. O silêncio da pintura não anestesias a associação do espectador a tudo, embora decalque um lugar de comoção tangível aos limites da não associação, assim como à permanente condição a um devir significativa. De outro modo estaríamos a esbater a possibilidade de uma tensão entre sintoma significativa e o estado do *sujeito de gozo*.

Com efeito, são referidas características de uma tipologia da produção artística que, nas suas múltiplas e paradoxais possibilidades, gesta uma poderosa afinidade com uma elite de profissionais que prodigalizam uma e uma outra ideia de operar na margem, mas desejando uma tangibilidade a um lugar utópico que rege a sincronização da criação de obras de arte com uma singular participação na actualidade. De acordo com a ideia estrutural de a-arte-e-a-sua-sombra, em *A Arte e a Sua Sombra* de Perniola, esta dimensão participativa vale como uma anamnese acerca da história do sujeito da arte e mesmo da sua perenidade total: o objecto que se vela dentro de uma cripta é um



Fig. 75 - Francisco Tropa, s / título, 2014. Exposição *Tesouros Submersos do Antigo Egipto*. Areia, quatro cubos de madeira sobre um estrado; um balde de ferro com areia. Pavilhão Branco, Lisboa.

resto que não se revela senão como estranha entidade a ser velada. Na verdade, Francisco Tropa em 2014, reúne uma série de instalações que nos parecem fazer assistir à criação dos seus mundos alquímicos, com objectos iluminados e a as suas sombras que vão inscrevendo o enigma. Haverá, então, um hiato de consciência, que diz respeito à questão subliminar de pensar o espaço e o tempo da criatividade como uma imanência que vem preencher o vazio absoluto. Porém, como é desse vazio que se extrai um poder,

o desvio incorpora uma reflexividade fenoménica. O que estará resguardado numa cripta deverá ser uma imagem que incorporou a imagem da identidade do sujeito. Mas, porque qualquer imagem reflexa é sempre um fruto extemporâneo de uma luminância, nem o sujeito nem a arte se designam categorialmente para valer no presente. Uma espécie de consideração de sujeição não deixa de estar complexamente enraizada numa divergência em relação a uma ordem arborescente, já que se consigna a uma responsabilidade colectiva como uma unidade em que diferentes dimensões e acidentes, que fogem do controle do sujeito, se infirmam como um mal-estar e, paradoxalmente, como descoberta de um sentir coalescente.

Deste modo, a ideia de evento corresponde a uma tipologia de resiliência da arte que pretende marcar a sua participação configurada a um tempo/espço de sombra. Por isso, pode ser enunciado e consubstanciado o apelo da arte que se aloca num espaço dito *infra-mince*, e, neste caso, como ele retoma a sua onnipotência de lugar atópico, entendendo fazer do sentir um processo a que não será sequer possível estimar a enunciação de fim, sendo possível caminhar sobre o horizonte do infinitamente pequeno. Esta noção dá outro significado ao agir em função de uma estética do quotidiano, e interpela a própria densidade do trajecto da arte a uma consciência sobre a imanência de uma religação ao cosmos, mas, todavia, sem poder deixar de retomar o carácter de utopia, ou cumulando num primeiro e sintomático esforço de criação que se aproxima da natureza.

A performance, e especialmente o termo aplicado por excepção às artes, é, talvez, melhor substituído pela expressão evento, pois a primeira tornou-se uma palavra generalizada ao quotidiano da vida, enquanto a segunda procura aludir a uma nova prática das artes ligada aos seus ritos e à celebração da diferença. Esta ideia de celebração reúne e congrega a arte à velocidade e dá mais ênfase à noção de fluxo espaço-temporal que regista a complexidade de informações que se geram numa nova era cósmica. Paradoxalmente, há um submundo de épica da sorte que recria o termo evento como rito de passagem de um tempo da história do ser que está em gesta, enquanto, simultaneamente se ritualiza num tempo/lugar que celebra a globalidade e implica a indissociação do criador. Entretanto, o rito que liga a arte, fundando a celebração de uma era de espaço-temporalidade cósmica, tenta modular a relação entre um padrão imenso e a pequena quantidade de informação diferente que o ser humano consegue processar (como seja, por exemplo os vinte e quatro *frames* de imagens por

segundo). Esta conexão entre mente e uma realidade que se conhece como supra extensão do mundo e da capacidade de se dominar profícua e atentamente, muda de paradigma. Assim, paradoxalmente, a substancialidade de lugar e a relação do sujeito que apela à noção de espaço *naturans*, vai abrindo um desdobramento da noção de mundo e terra a um lugar imenso galáctico de sincronização. Por outro lado, o que se impõe, como um efeito paradoxal, é o sentido de recriação de um predicativo de mito.

6.1- Rito e o “Mito” da Co-Criação

Os *grafiters*, tal como outros artistas, escolhem um novo nome artístico, mas neste caso a escolha reflecte a aculturação de versões míticas ligadas a uma cultura psicadélica, *neo-pop*, em que o grafismo adquire uma relevância que exemplifica um lado do realismo e do hiper-realismo da comunicação contemporânea, que poderíamos elencar ao que Mario Perniola designa como criadores de uma *hiper-realidade* ou uma *hipervisão*:

«No passado, iconofilia e iconoclastia eram posturas opostas; entre os defensores dos ícones e os defensores das visões não havia compromisso possível. Ainda em 1968, os apologistas dos meios de comunicação de massas e os iconoclastas revolucionários pareciam inimigos irreconciliáveis. Hoje, porém, entre o *hiper-realismo*, que oferece realidades visionárias, e o *hiperfuturismo*, que proporciona profecias já realizadas, existe apenas uma diferença de tom: a *hiper-realidade* é uma imagem demasiado alucinada para ser de facto real, e a *hipervisão* é uma realidade visual demasiado cotidiana para ser de facto profética. Hiper-realidade e hipervisão assemelham-se porque têm a *pretensão de ser algo mais do que imagens*, de representar uma substância presente ou futura, um original.»¹⁰¹

Na verdade, entre uma identidade eclética e o anonimato público, o mito acerca da co-criação (criar com o outro, a natureza, o universo, o cosmos), reúne-se ao protesto contra o capitalismo e o sentido de sobrevivência nómada, por vezes sustentada por uma praxis de permacultura¹⁰², já que os grafiteiros representam um núcleo de pessoas que maiormente recusa a ideia de emprego ou a dependência a um patronato. Mas, também, porque mantêm complexas influências entre o amor e a dádiva, a salvaguarda da terra e podemos dizer que criam um fluxo entre os mitemas da história do mundo,

¹⁰¹ Cf. Perniola, Mario, *Pensando O Ritual, Sexualidade, Morte, Mundo*, S. Paulo, Studio Nobel, 2000, p. 130.

¹⁰² Bruce Charles Mollison, conhecido como Bill Mollison, nasceu nas Tasmânia em 1928 e morreu em 2016, é considerado “o pai da permacultura” (conjuntamente com David Holmgren).

designadamente mediatizando símbolos que se relacionam como as civilizações antigas do oriente e da américa do Sul e seus avatares. A ideia de serem personagens enigmáticas que agem em prol de um anti-formalismo social e burocrático, completa-se com o modo como organizam a construção de templos em festivais internacionais junto à natureza, como se vestem, pelo uso de tatuagens e o uso de substâncias psicotrópicas que, nalguns casos, são incluídas em cerimónias de iniciação por curandeiros holísticos.

Portanto, haverá uma unidade entre a escrita pictogramática, o cartoon, o design gráfico, os heróis de ficção científica e da banda desenhada e a pintura mural realizada em superfícies de grandes dimensões murais, quer esta seja apresentada em centros urbanos como no caso do artista Banksy¹⁰³, quer em espaços abertos na natureza exemplificada pelos americanos Shrine¹⁰⁴ e Alex Grey¹⁰⁵.



Fig.76 - Banksy, s / título, 2018. Tintas polímeras s / parede. Mural em Londres.

¹⁰³ Banksy, pseudónimo, provavelmente, do britânico Robin Gunningham, nascido em Bristol em 1974. *Sítio Web* in <http://banksy.co.uk/>.

¹⁰⁴ Shrine, artista americano conhecido por criar instalações em torno do tema templo do amor, com materiais recicláveis e instaladas em festivais espaço aberto, tais como Boom Festival em Portugal e Towering Coachella installation, entre outros. Cf. <http://www.cartwheelart.com/2013/04/08/meet-shrine-on-the-artist-behind-the-towering-coachella-installations/>

¹⁰⁵ Alex Grey nasceu em Ohio em 1953. É um dos mais conhecidos autores em pintura psicadélica de visão cósmica. (Visionary psychedelic cosmic vision) *Sítio Web* in <https://www.alexgrey.com/>



Fig.s 77, 78 e 79 - Banksy, três murais de rua. Stencil e tinta spray s/ parede. Londres, 2010.

Em relação à *Street Art* podemos ainda incluir os portugueses Alexandre Farto, de nome artístico Vhils¹⁰⁶, e António Correia, de nome artístico Pantónio¹⁰⁷, que se afirmam num percurso internacional.

¹⁰⁶ Vhils nasceu em 1987 é o mais conhecido dos artistas portugueses de Street Art (arte urbana). *Sítio Web* in <http://vhils.com/>

¹⁰⁷ Pantónio é o pseudónimo de António Correia que nasceu na Ilha Terceira em 1975. *Sítio Web Facebook* in <https://www.facebook.com/pantonioo/> ; Pantonio in *Widewall* in <https://www.widewalls.ch/artist/pantonio/>



Fig.s 80 e 81 - Vhils, s / título. 2012. Mural no monte Fonte Santa Alandroal, 2016. Duas vistas da fachada do mural com rostos femininos. Mural s/ parede (uma espécie de baixo relevo pintado) trabalhado com berbequim e escopo. Alandroal.



Fig. 82 - Pantónio, s / título, 2015. Pintura mural, acrílico e tintas polímeras, Évora 2015.



Fig. 83 - Pantónio, *Andorinhas*, Festival Arte Urbana, Covilhã, 2015. Pintura Mural, acrílico s/ fachada, Rua Direita, Covilhã.

A tensão mítica compartilha com a arte contemporânea um sentido de epos, ou pelo menos a sua nostalgia narrativa, ao passo que a de rito recoloca a presença do gesto e do acto no corpo como rito na esperança de ir além da imagem especular de uma origem já dada. Mas a imprevisibilidade da multiplicação de palavras ou símbolos que se originam numa desenfreada busca de filosofias de iniciação, inscrevem a multiplicidade de ritos e de trânsitos, numa topologia que reordena o contágio entre uma realidade e utopias transcendentais.

De um modo ou de outro, como dizia Beuys, somos todos artistas e, mais ainda criativamente espectadores pacificados e inquietados pela criação. Mas na verdade, se o

valor da obra de arte designasse uma quietude e um bem-supremo de felicidade comungável, não seria necessário nem estar tão expectante nem pró-activo com relação ao acto de criar e à sua envolvente dramática. Não sendo assim, tudo o que criámos contribui parcimoniosamente pouco para a aquietação do ser, ou estamos viciados no dramatismo da criação, tomando-o como exemplo de estilo de vida de um horizonte estético que não pode referir-se nem à beleza como paradigma de bem-estar por excelência, nem à profundidade da sua reinterpretação natural, apurada como filosofia de um caminho para a quietude.

Mas em Kiefer o processo alquímico é sobejamente estrutural na sua criação. Kiefer começou por recriar os mitos acerca da hegemonia da raça germânica (incluindo o nazismo), acerca das florestas e entender a sua origem. Para Kiefer arte é um caminho alquímico e constitui-se num modo de se aperfeiçoar a si mesmo. A arte é um processo de identidade em fluxo que conjuga a importância de dar corpo a uma emanção de verdade que passa através da arte, como uma interrogação sobre a origem, o presente e o futuro do mundo.

Não obstante, a necessidade de criar e a ideia de conhecer mais ou progredir amparam-se num paralelo artístico que redime de algum modo a noção de fugacidade e a voracidade de uma obra primária que descure a reflexão ético-estética do seu valor. Por isso, como intuito pedagógico, a questão entre o indivíduo e a obra como outro ser co-criador, envolve um tempo matricial onde a natureza das ambivalências ressoam como melhores frutos ou os melhores frutos de um palimpsesto de perspectivas sobre a natureza que cria e da qual fazemos parte e sobre a outra natureza que nos faz divergir num culto de co-criação regeneradora, desde o enfoque da nossa participação no mundo e do nosso total interesse de o tomarmos como identidade a fazer-se à medida de uma responsabilidade. Com isto queremos dizer que a obra de arte é mediadora de uma atenção ao que de visível e invisível nela se aporta a comover-nos numa constante interrogação sobre o que carece de identidade e acerca do modo de a interrogar filosoficamente.

De um modo ficcional, esta perspectiva lacaniana pode conjugar-se com o desejo que se expressa em “ser co-criativo”, e nas diferentes formas que os rituais de transe colectivos, tais como os que o *Festival Boom* (que se realiza em Portugal desde 2004) oferece em diversos pavilhões.

Mas, por outro lado, a uma *metaforologia new-age* se podem agregar, ambigualmente, processos de construção através dos exemplos dados pela Arte de Rua na sua assunção de uma escrita mais pictogramática ou de ligação ao design e ao uso de novas tecnologias em formato híbrido. Singularmente, observámos, como os grafiteiros e a arte que integra festivais em espaço aberto natural, manifesta o que apresentámos como uma variante do «mito de co-criação». E este modo de ritualizar e criar com a natureza representa uma outra faceta de uma metaforologia que, paradoxalmente, pode exemplificar a *imagem-sensação* em *Deleuze*, em especial porque os seus autores manifestam uma evasão do complexo



Fig. 84 - Shrine, Vista do Pavilhão de Informação (InfoStand). Materiais recicláveis e pintura s/ madeira. Festival Boom, Idanha a Nova, 2018.



Fig. 85 - Chill Out Gardens. Pintura s/ madeira (tintas polímeras de canetas e spray) e efeitos de projecções de luzes. Festival Boom Idanha a Nova, 2018.



Fig. 86 - Shrine, Altar, 2018. Materiais reciclados (garrafas, carcasas, grades) e pinturas / madeira e metal. Festival Boom 2018, Idanha a Nova.

edipiano, e contra o capitalismo ou a super-produção. De modo concluímos que gizam um caminho contrário ao da individuação – um caminho também pleno do excessivo, que tem como utopia a dissolução do ser no cosmo e na energia partilhada entre todos os seres. Portanto, ainda que oriundos de uma futurologia de crítica apocalíptica e de um mal-estar, a sua imagética traduz numa mitificação do ser feliz e também do sentir e fazer-se sentir perniolianos. Talvez, apesar de considerarmos este núcleo de exemplificação secundário, possamos concluir que integram um novo realismo, e também hiper-realismo psicadélico, que Perniola encaminha para a luz e a cultura do espectáculo, embora as ideias de transe, de ritual, de hipnose, e mesmo de dissolução estejam bem presente neste núcleo.

A tensão é também uma escolha que se representa pelo sentido ético, mas ao fazê-lo prontifica-se numa afinidade ético-estética capital e modular de uma revolução a fazer-se e a propósito de um imperativo de criar contrário à contemplação de um imenso mundo já criado. O americano Alex Grey¹⁰⁸, pintor psicadélico, poeta e guia holístico,

¹⁰⁸ «This image proposes an archetypal symbol for the networked Self, an infinitely interconnected transcendental node seeing in every direction, part of a vast continuum of Godselves. A community is a net of beings, a web of relationships, selves united through a collective vision and language, a shared set of meanings. Over the past decade, as Allyson and I have travelled the planet, we see how my art has been integrated by various subcultures, from spiritual seekers and healers, tattooists, rockers, psychonauts, and other visionary artists. The Net of Being icon was catapulted into the mindstream of millions of people in 2006, when the band Tool used this artwork on their Grammy Award winning album cover, 10,000 Days. The image was animated in their music video, "Vicarious." it was the backdrop for multiple tours, emblazoned on t-shirts and other merchandise. The value of the image is in its symbolism of sacred interconnectedness, or communion. Wearing a Net of Being symbol on one's body as clothing or a tattoo acknowledges our part in a vastness greater than ourselves. » Cf. Grey, Alex, (excerto do prefácio) in *Net*



Fig. 87 - Alex Grey, *Net of Being*, 2009. Tinta Polímera s / tela, 268 x 212 cm. Frank M. Doyle Art Pavillon, Califórnia.

enquadra a sua obra numa visão cósmica e “web-performativa”. Como ele próprio prefacia no seu livro *Net of Being* é um ícone partilhado em diferentes subculturas que transitou entre festivais, encontros espirituais com doentes e curadores, músicos, “psiconautas” e artistas visionários, criando interconexão com milhões de pessoas de várias culturas, incluindo as unidas através da dimensão web:

«Esta imagem apresenta um símbolo arquetípico do próprio eu, como um nó transcendente interconectado vindo em todas as direcções, parte de um vasto *continuum* de *Godselves*. Uma comunidade é uma *rede* de seres, uma teia de relações, unidas através de uma visão e linguagem colectiva, um sítio partilhado de significados. Depois de nas últimas décadas Allyson e eu temos viajado pelo planeta, observámos como a minha arte tinha vindo a ser integrada por várias subculturas - por doentes e curandeiros espirituais, tatuadores, roqueiros, psiconautas e outros artistas visionários. O ícone *Net of Being* foi catapultado pela “mente-stream” de milhões de pessoas em 2006, quando a banda Tool utilizou esta obra na capa do álbum *10,000 Days*, vencedor do prémio Grammy. A imagem animava o video-clip “Vicarious,” e ficou gravada em t-shirts e outros produtos mercantilizados. O valor da imagem está no seu sagrado simbolismo de interconectividade ou comunicação. Escutar o símbolo de *Net of Being* no seu próprio corpo, como uma peça de vestuário ou uma tatuagem, ensina-nos como nós somos parte de uma vastidão maior do que nós próprios.»

E tudo aquilo que nos obriga à constante mudança e ao cumular de estímulos criativos, que envolvem um juízo sobre o contexto onde se geraram, perfaz uma perdurável *imágoria* anacrônica. Talvez, por isso, a criação/interpretação se insinue numa escolha e num percurso de referência sui-generis de legado e contra/legado estético-artístico mais fácil de localizar quer no exemplo de um autor, ou pelo contrário, numa dimensão figural que, no entanto, comporte corromper algumas afinidades conceptuais da estilística. Sobretudo, entendendo a importância do sentido dado a uma tipologia cada vez mais híbrida de linguagens ligadas à coadjuvação de perspectivas holísticas sobre a vida. Da atenção prestada a novos modelos, o resto descreve um sentido enigmático, ainda que partindo da especificidade de afirmar uma ficção holística, também porque o horizonte estético que transita do singular a uma negação do solipsismo humano é realmente uma ficção que envolve transmutações do corpo que se configura como concrecência de um sentir com a natureza, como na imagem seguinte, *Vem das Coisas*, da artista australiana Del Katryn Barton.



Fig. 88 - Del Katryn Barton, *Vem das Coisas*, 2010. tintas de origem sintético- polímera, guache, aguarela e caneta) s / tela sintética. Painel de 240 x 349,8 cm. constituído por duas telas 240 x 179, 8 cm à esquerda e 240 x 189 cm à direita. Arte Gallery NSW, Sidney.

Acrescentaríamos ainda, que para o artista, paralelamente cômico de que entre o artista e a terra sobra uma infável dimensão, o problema da criatividade começa por estimar como um modo racional e filosófico faria desmoronar qualquer certeza sobre o

que o quer dizer encontrar unidade e valores num horizonte estético. Parece ser esta última a componente apelativa que recria uma outra consciência sobre o modelo da natureza e a nossa natureza artístico-criativa. Contudo, porque há uma certa antinomia entre virtualidade da linguagem e o retorno ao purismo da natureza, a reflexão sobre o lugar heterotópico da criatividade a ligar dois mundos, ou todos esses mundos impossíveis de ignorar como pluralidade de outras dimensões espaço-temporais, o estético circula numa tópica do corpo e na sobreposição elíptica de influências da história da arte moderna como imaginação que nos comove, uma e outra vez. Dir-se-á um outro onde a alma do face a face e dos olhos nos olhos desvanece e o mesmo outro, mas diferente como aquele outro onde o prístino ou natural se aloca, numa transmigração do urbano ao campo, à cultura que nele se resguarda.

Sem podermos renunciar aos que discursam poeticamente sobre um mal endémico que nos assola, ou sobre a ideia de que a arte deve servir um bem-estar de purificação da mente e servir como uma graça discursiva que contraria a alusão mais impressionista e literal da dor, devemos reforçar uma certa sobriedade em defesa da actualidade de uma arte, reiterando Perniola:

«O fazer-se sentir não tem por isso nada de ruidoso e de provocatório: afirma com simplicidade e com firmeza o carácter imprescindível de uma experiência que não é um mero resto, um resíduo de sensações e afectos mais ou menos remotos, mas que se posiciona a todo o momento na sua plenitude, completude, perfeição.»¹⁰⁹

Assim, desde a perda de uma possibilidade transcendental de conhecer a coisa em si, ou o objecto como redução, resulta um processo de trajecto contínuo que, em certa medida, compreende a questão de lugar e de enigma da arte, ou mesmo de horizonte estético em que o fazer-se sentir se conjuga ao sujeito impessoal no infinito reflexivo. Ou, do mesmo modo, tudo pode estar encriptado pela expressão obscura de Perniola *Arte e a Sua Sombra*, porquanto o tempo de permanecer na sombra, resiste no tempo-espaço em que “se” gesta uma grandeza da arte.

¹⁰⁹ «Il farsi sentire perciò non ha nulla di chiassoso e di provocatorio: esso afferma con semplicità. e con fermezza l'imprescindibilità di un'esperienza che non è un mero resto, un residuo di più o meno remote sensazioni, ed affetti, ma che si pone in ogni istante nella sua pienezza, compiutezza, perfezione.» Cf Perniola, Mario, *Del Sentire*, Torino, Einaudi, 2004, p. 96.

6.1.2 - «Progresso» e trânsitos na arte

Se o resolúvel produto da criação artística infere de um problema de progresso, de responsabilidade, é inevitavelmente insuficiente para ultimar quanto progredimos na consciência da construção de modelos de aferição ou probatórios de uma experiência enriquecedora sobre a nossa identidade, perspectivada desde a busca de um sentido de vida envolvente e responsável. Por isso, a criação artística desemboca numa acepção enigmática de criar unidade num suposto todo, ou na extrapolação de uma unidade mítica que se propõe como prospecção do inconsciente e da sua alocação ao real. Este pressupõe, tal como num projecto para a resolução de um problema, etapas e prospecções modulares que se unem para uma resolução. No entanto, a obra de arte far-se-á num sentido mais vago e numa conexão mais liberta desta mesma ideia de resolução e apresentação de uma solução, e em certo sentido, ainda divergente de uma criação de protótipo para lançar ao mundo como estimativa literal de utilidade. Um erro, um desvio de si e da incessante prospecção de identidade, pode mesmo ser um propósito em que se concentram as prioridades da criação - «de modo que eu encontre um caminho que me faça sair de um eu encerrado e ensimesmado com o meu carácter, ou ao encontro de um estádio novo que me indicie a transformação» - como essa qualidade de acréscimo que afinal se coloca como intenção subliminar ou como o parêntesis de o entre uma criação e a outra, em que acidente, e tantas outras variáveis do acto criativo, se arranja numa obra, numa revisão propedêutica do saber sobre o mundo.

Todavia, do ponto de vista da arte e de quem a produz, a possibilidade de iluminar-nos ou trazermos à consciência aquilo que seria uma imagem mais nítida da identidade não deixa de enviesar-se: somos comovidos numa espécie de «sinapse», e a experiência de termos ido um pouco mais longe, ou enfrentado a sombra, faz parte da “identidade” que no acto da própria criação se virtualiza no sentido em que o próprio acto de criar é necessariamente premiado. Há nele uma concretude que se foi afinando, como se realmente o pseudo-protótipo se tornasse forma e através dele meta-forma de um plano bem-sucedido, a um nível mistérico de identidade em trânsito. É neste momento, ainda que a noção de fora-de-si e o envolvimento com esse outro se revele na força de uma identidade outra: uma identidade/ obra e não uma entidade subjectiva. O entranhado mundo do criador transfigura-se nesse irresolúvel pacto de ser e não ser mais do que um múltiplo tradutor dos seus limites e da profundidade em que eles emergem. Haverá nele uma outra realidade sumamente estranha que revolve a

eloquência inesperada de um todo a que é preciso retomar em propedêutica de contemplação. E na verdade, o que podemos afirmar, é que por momentos e na presença de um tempo, que une o drama de uma concreção à metamorfose do que contemplo, digo (na primeira pessoa) «a obra é um sucedâneo de alguém, mas é ele que estranhamente pode perdurar no tempo e no espaço, enquanto enigma e enigma melhor confinado a uma encriptada unidade intuitiva que não devolve à chave, nem a quem a criou, mas posso intuir, também, que não se “absolutiza” deixando-me desenraizado de uma história ou desse Pleroma que se oferece em sobreposição». A sua espaço-temporalidade é o ser a ser numa forma de futuro já presentificada, numa distância que nos designa haver criação entre um ser e um outro ser, oriundo de uma intuição que não pode ser desconstruída de um todo, e como tal promove no mesmo tom uma interpretação reflexiva, um novo fluxo de intuito criativo que nos separa num movimento, mas não tanto quanto o que poderá reunir-nos numa paridade profissional.

Podemos, não obstante, designar entre parêntesis a realidade desta consolidação ao Outro como uma instância que na arte e na voz de Perniola reencontra o real como uma obstinada presença de corrupção do particular ao universal, porquanto a obra é um objecto que nos evoca numa resposta sobre a nossa própria irreducibilidade à identidade do sujeito, que se confronta com o real. Não obstante o sentido da obra e da sua grandeza é o de construir um caminho não burocrático e por isso conectado com a perseguição de fins impessoais, ainda que emanantes numa linguagem que nos cristaliza e mitifica na verdade de uma possibilidade aprendida desde o impossível.

Tal envolve a propedêutica do saber artístico na consequente sabedoria de uso da linguagem do ofício, que não deixa de ser um liame a um logos mitopoético ou à tensão latente da manifestação da sua presença enquanto significado. Como um estranho, o sujeito da arte tem um sentido a dar ao dado que não será discernível. Perniola reitera a premência do ritual na arte e a sua repetição numa operação de trânsito que não redime o significado do mesmo ao mesmo, mas comporta o excesso, a importância da irreducibilidade da identidade perante a importância do inconsciente e acentua o fluxo permeado pela ideia de enigma na arte em uma nova era da diferenciação. Tal como Olgária Matos interpreta “trânsitos”, na recensão à obra *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte e Mundo*, de Mario Perniola:

«Trânsitos não recusam paradoxos e ambiguidades, ou melhor, acolhem o indecível com o que se aproximam do barroco leibniziano e seu princípio dos indiscerníveis: não podendo duas coisas individuais ser inteiramente semelhantes, apresentam, ao menos, uma diferença qualitativa interna absoluta. O que significa que o princípio dos indiscerníveis se manifesta por sinais embaralhadores; dêiticos, são, praticamente, indecíveis. Trânsito: criação que não esgota os seus possíveis, operando uma passagem “do mesmo ao mesmo”, por um deslocamento que é “coincidência sem ser identidade”, distância que é proximidade.»¹¹⁰

Por isso, cremos que uma perspectiva do performativo da pintura e a sua ductilidade versus virtualidade do ver, sempre nos foi ensinando esse virtual, ou uma qualidade que pode ser dita entre a polaridade da noção de transparente e hierarquização de uma essência que vislumbra o lugar do fenoménico poético, como de translucidez de um saber, que eufemiza a angústia de um gesto pária no seio da verdade interdita. Tal significa que óptica e reflexividade pictórica não se identificam, mas que o pintor nos transporta para uma perspectiva não lógica das qualidades dos fenómenos da luz e da sua refração, que se resolvem como paroxismos, em sucessivas modulações de um aprender a deslocar o ser numa educação do ver óptico à epifania do sentir. Esta epifania surge como construção imagética de um espaço de contemplação que adensa uma multiplicidade sobre a ideia de um uno trazido à imanência do mundo da arte.

No valor de olhar o mundo como um todo, como se todos se animassem mais numa crença do que num saber inteligível, a pintura vai congregando possibilidades de o traduzir co-criativamente, numa aceção paralela à de uma filosofia de vida ou ao sentido religioso de encontrar um sentido para dar *a vida* como um todo. Mas a ideia de existir ou co-existir num horizonte confronta-se com a questão do ser e da identidade que considera outro e ao mesmo tempo conhece a tensão que resiste a uma criação final da identidade. Deste modo, o momento em que o ser reconhece que há um modo de parafrasear um sentido a dar a história, acontece como um final que não se identifica totalmente, ou como o sinal para começar de novo e contar a verdade. De modo semelhante, sabemos que há uma espécie de crença em alocar um estado selvagem, ou em escolher o natural como temática na arte, que politizando uma perspectiva ética, vai simultaneamente, recolocar o pictórico numa relação com a obra e a sua polissemia, como um superlativo do imago do pintor para endereçar a imagética do pintado a uma natureza que na condição humana transita do mesmo ao outro, e ao novo atópos.

¹¹⁰ Matos, Olgária, “O triunfo da cópia” (apresentação/divulgação), in Mario Perniola, *Pensando o Ritual. Sexualidade, Morte e Mundo*, S. Paulo, Studio Nobel, 2004.

6.1.3 – A morte de todos os mitos ou a tensão trágica

Tal como nos explica Carlos João Correia, podemos continuar a considerar duas variações que podem constituir uma perspectiva de imagem mítica e a sua relação com uma heurística da identidade e da memória: a de um mal que coexiste como sofrimento na vida e elocução na arte, e que paradoxalmente se prende com a dificuldade humana em lidar com essa mesma experiência,¹¹¹ ambas constituindo, ainda assim, narrativas que dão consistência a tantas outras onde eros/tanatos compreende um trágico e *devir mal radical* relativo à experiência de pensar a culpabilidade humana, que só a palavra mítica parece recolher na plenitude do seu sentido.¹¹²

A relação com a contemporaneidade é evidente e sintoniza três polos de irradiação desta tensão mitopoética.

Primeira - O mito é uma imagem que enquanto imagem e metáfora do olhar expressa, tal como Jean Paul Vernant a intitula, «a morte nos olhos»¹¹³, compreendendo assim, um aforismo visual sobre a relação do mito e do mote do primado do ver, como uma intimidação ao princípio/fim de todas as metáforas do ser que agora se afigura numa sensível experiência de convívio com a desconstrução de identidades e a projecção de uma catástrofe anunciada sobre esta dimensão, cujo sentido apocalíptico se espelha na desapropriação das propriedades da energia e da instabilidade de configurar espaço e tempo, à medida duma ulterior densidade de relação entre o ser e a possível visão duma cosmicidade.

Segunda - O feminino (tal como a imagem) compreende uma metáfora de sedução, tanto fatal como de eterno feminino, que instaura uma expressão duma realidade que fica sempre suspensa num lado do dar-se a ver, sendo que este é um elo de tensão fundamental na trama da vida humana que contemporaneamente se converte numa nova noção de eros/tanatos. Ou, a morte, que por consecução dá continuidade às culturas e à forma poética de culto, constituindo a instauração e o modelo de passagem para o vazio que permite um infinito devir dos modelos poéticos.

Ver e não ver, velar e desvelar, são, em si mesmo, ainda nós que se parecem ou coincidem dramaticamente com a realidade narrativa ou discursiva que a imagem

¹¹¹ Cf. Correia, Carlos João, *Mitos e Narrativas. Ensaio Sobre a Experiência do Mal*, Lisboa, CFUL, 2003, p. 9; p. 34.

¹¹² “O mal radical e a Visão Mítica do Mundo”, in *Idem, ibidem*, pp. 25-37.

¹¹³ Vernant, Jean Paul, “La Muerte en los Ojos”, *Mito y Religión en la Grecia Antigua*, Barcelona, Ariel, 1991, pp. 99-106.

poética consubstancia sobre o legado de uma historicidade e da sua plasticidade enquanto obra de arte. O lado mítico é agora doado como enciclopédica possibilidade de sobreposição, e a ideia peculiar que na história da imagem a verdade da arte deve ser pensada a partir da sua experiência recitativa. Não obstante, a possibilidade de como a computação parece não totalizar uma origem, versifica enquanto aglomerado de informação uma confinidade logo-imagética que alimenta o desejo de aceder à construção de narrativas que nesta dimensão permanece como mais uma modulação da experiência de desconforto e terror, ou da desfragmentação da identidade.

Em certo sentido, a instrumentalização da imagem visual parece-se com uma arte total, e a polissemia técnica e a discursividade complexa de citações ou imagens de imagens, traduzem-se hoje em formas «novas operáticas» e em objectos de arte de linguagem ambíguas, numa súbita qualidade onde as referências a modelos míticos e a narrativas trágicas se actualizam.

O mesmo paradigma do olhar perdido, proibido e velado, dissimula-se numa poética onde trágico e herói se afirmam menos ingénuos acerca de alguns dos precedentes paradigmas e, sobretudo de uma didáctica da plasticidade pictórica, já que esta se abre num caleidoscópio de possibilidades. Mas julgamos dizer, tal como Perniola, afirmativos numa ritualidade que conjuga, na sua inocência metafórica, a consciência de elevação sobre a unicidade do real e o trânsito sobre um certo isomorfismo de formas e valências da pintura, versões de uma *nostalgia do absoluto*, como refere George Steiner¹¹⁴.

Numa visão universal ou na qualidade intemporal da verdade, que pode fundear e enraizar de novo a função simbólica, há uma inocente busca da aproximação à verdade do real, conferindo-lhe um processo que suspende essa presentificação de absolutismo ou um alocar que dele sobra como imagem. Portanto, para a arte, à semelhança do que acontece com a filosofia, a condição de inserir-se no real é um modo em que a singularidade

¹¹⁴Cf. Steiner, George, *Nostalgia do Absoluto*, Lisboa, Relógio D' Água, 2003, pp. 57-68.



Fig. 89 - Mona Caron, *Uma planta no Minhotão*, 2015. Virada Cultural festival, Avenida S. João, S. Paulo.

se constitui como uma medida de grandeza e universalismo. Mas, por outro lado, um certo “estoicismo”, dito em contraponto com a potencialidade do saber discursivo, é necessário para que a criação adquira o seu propósito de identidade e valor intemporal.

Contudo, não é fatal para a arte a questão de uma onipotência do sujeito criador, solitário e contemplador da natureza. O que parece ser incontornável como fatalidade é a sujeição do sujeito que tem que se jogar na “alter morte do desejo”, na ambivalência de criar essa identidade metafísica da obra, obliterando a memória de uma cadência da sua liberdade à materialidade de um plano imanente. Ainda, sem resolver qual sujeição aperta o autor, ou como podemos melhor actualizar o carácter de um ser cerceado pela multidão de faces do mal que tocam de perto a humanidade, ou imputam e acrescentam desde o corpo, um trânsito, que como nos diz Perniola, não pode alienar-se na multidão.

Para não se fazer coincidir com os limites fechados de uma elocução discursiva vazia de sentido universal, o discurso de uma imagem poética personifica-se como se a multiplicidade de espíritos dispersasse a cumulação de um sentido dado como perpétuo desconforto da identidade, que se enleia nas interpretações que encadeiam a relação da obra com a realidade, mas partindo do mesmo mal/bem de que é natural ao homem fazer uma prospecção de uma grandeza universal. De modo que, poderíamos dizer que o primado do ver e a imagem visual redimem o ser a uma mandala colectiva em fluxo, que tal como nas criaturas habitantes do mundo antigo, tem uma certa simbólica, onde viscosidade, mau odor, ou indescritíveis falhas de harmonia, a que chamamos medusa,

harpas, ou monstro de sete cabeças, etc. Contudo, anotemos como a polissemia se agrega a todas estas personagens míticas.

Neste sentir, talvez nada seja mais fatal do que reconduzir o espelho a uma desocultação de uma polissemia especular onde, tal como a peste, nos perdemos entre todos os culpados de multiplicar, de sermos possuídos pela multidão de sentidos. Lembrando ainda, como Filomena Molder encontra na raiz da pintura uma escatologia háptica, o contágio do sentir que originou na língua portuguesa a palavra pintura, lado a lado a “ornamento e lepra”:

(...) «Lembre-se que ornamento e lepra estão, na origem mais antiga conhecida por nós, guardadas lado a lado, em hierarquia, na mesma palavra que deu pintura em português. A relação entre os dois sentidos é um travo na boca.»¹¹⁵

Portanto, e salvo ser que a culpa recaia sobre um de entre a multidão (o bode expiatório), haverá uma nova instigação mitopoética, onde a ideia do próprio espelho volta a servir dois trâmites: a unificação com a mitificação, num mitema sobre o que é mais verdadeiro, todavia e, simultaneamente, a morte de todos os mitos, porque se revê na mentira que não edifica senão a propagação de uma a-sujeição da figura, perdida numa atopia que ecoa.

Julgamos, de certa maneira, poder discriminar três atitudes de síntese sobre o paradoxo da tensão mitopoética, da visibilidade e da coalescência do pictórico à personificação do real:

a) A potencialidade do pictórico como disseminação da identidade isomórfica da relação figura/fundo, tomando qualidades que se reinscrevem na classe figural, no entanto validando um crescente ao performativo e à fundação do género de figural, tal como em Bacon e Miró se exemplifica, e singularmente se virtualiza num contexto exemplar de Rothko e pós rothkoniano, como lugar fronteiro entre o humano e a natureza, ou a natureza reflectida numa dimensão meditativa para a sintonia estética entre eles;

b) A propagação deste figural, exponencialmente disseminado em contextos atópicos, faz recuar. Todavia, o pressuposto de figura a uma génese de representação - a aprofundar como fusão genésica e epifania fantasmagórica do não sentir uma confinidade tópica, ou ainda a brutal ligação ao catastrófico, ainda que versificando máscaras, tais como as de felicidade hedónica, de forte

¹¹⁵ Molder, Maria Filomena, “Viagem de Inverno sobre dez encáusticas e uma aguarela de João Queiroz”, in *João Queiroz, Encáusticas*, Vila Nova de Famalicão, Documenta, 2016, p. 13.

estoicidade, de purismo selvagem, que podemos, mesmo, alocar em Andy Goldsworthy, Alberto Carneiro, Gerhard Richter e Michael Biberstein.

c) Como a uma ausência de atributos de figuração de uma ordem patrística se acrescenta a modulação sinestésica de sentir, convergindo em réplica para o primado da visão como se houvesse uma ambivalência tonal, haverá que considerar o semi-dizer de Lacan, enunciação segundo a qual o sujeito se torna afectação. Do mesmo modo, digamos que a ideia de coalescer, remanesce ao sentir como um órgão que aprende de novo ou balbucia uma linguagem cinética de bem-estar, em especial na obra de Michael Biberstein. Em Rui Chafes pelo pressuposto atavismo onde se coloca a sua nostalgia do absoluto, mas ainda a ambiguidade da violência com que acentua uma síntese romântica que nos toca realmente entre a humildade das presenças sombrias das formas e o lugar onde elas constroem narrativas íntimas e simultaneamente arreigadas a personificar uma identidade com memória.

Mas ainda, numa hesitação entre todos estes pressupostos e princípios, podemos conferir, começando pelo pictórico de Paula Rego, como se vai acentuando uma bela tragédia que remanesce da condição endémica do humano de cindir a imagem numa unidade nova, para se evocar como enunciação de uma metafísica.

Portanto, como num sentido de figural, (que vamos passar a exemplificar) a ideia de lugar é contextualizada pela brutalidade do fantástico, do assombrado discursivo e da premissa de conter uma totalidade desde um processo assistemático. Ou, como procuraremos exemplificar um começo e uma origem da figuração que elenca Gauguin, Bacon, Paula Rego, Caravaggio, Yves Klein, Rothko, Miró, Gerhard Richter e Michael Biberstein, certamente interpretação nossa acerca de unidade propedêutica, que, à semelhança de uma mandala, faz emergir um nódulo dramático acerca do figural que liga a pintura a humano e a paisagem ao apagamento da figura. Terminaremos em Michael Biberstein e Anselm Kiefer, porque ambos complementam o apagamento da figura: desde o sitiado versus o figural de um lugar impossível. Assim: o ver obstaculizar com o estar em harmonia e o trágico com a terrível emersão de uma beleza anódina e eufemística da obra, perante uma catástrofe profetizada na temática da natureza.

IV- A PINTURA, O FIGURAL E A SUA SOMBRA

1 - O Figural e o Atopos Mitopoético

Se reflectirmos sobre o valor performativo como aproximação a uma espaço-temporalidade do ver pictórico, temos que consentir, por analogia, que a leitura possível das artes visuais traduz um enclave para-político e a sua canónica profundidade de aproximação a uma identidade estética em construção polissémica. A imagem na pintura politiza-se em direcções onde o tornar visível e o invisível se sobrepõem e capitalizam, pressupondo que nessa sobreposição se distingue um ver anódino e muito mais rico do que aquele que o inscreve na conceitualidade puramente intelectual e cartesiana.

Quando pensamos nas cores, pensamos poder conferir-lhes sempre uma organicidade, dar-lhe uma ordem que as conota como uma unidade ou sistema, onde o contraste, a complementaridade, as variações se estabelecem, sobretudo aquelas que dizem respeito ao uso das misturas subtractivas e aditivas na composição. Goethe é o representante de uma teoria da cor que considera a perspectiva pictórica e a importância da visão humana e que o romantismo explora e que contrapõe à teoria das cores de Newton. Em Goethe, a natureza das cores e da visão humana, compreendem um percurso de valores relativos de composição poética, abrindo espaço para a discussão entre a opacidade e a transparência da síntese das cores, que substitui o branco pelo cinzento, a refacção da luz pela importância da complementaridade das misturas subtractivas, porque, como explica Goethe – a cor está unida, indistintamente ao negro e ao branco que, misturados, dão o cinzento: é o cinzento, então, e não o branco, a cor que reúne e funde todas as outras cores.¹ Assim, paralelamente à fisicalidade do espectro da cor de Newton, cresce a importância de considerar o fenómeno lumínico e cromático como algo que se relaciona com a condição humana da visão e aquele com a sua organicidade vital que faz passagem da representação do ver focal e renascentista para a contemplação subjectiva da pintura, numa nova revolução sobre a diferença entre o ver poético e a desumanidade do saber catóptrico e científico.²

À teoria das cores de Goethe sucedem-se várias novas teorias, como a da escola goethiana de Rudolf Steiner, que tem como princípio a essência ou natureza das cores, numa relação com as faculdades humanas e toda a sua evolução cósmica, considerando a arte um meio por excelência na experiência da dimensão espiritual do homem. No modelo

¹ Cf. Brusatin, Manlio, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi, 2000, p. 96.

² Cf. Brusatin, Manlio, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi, 2000, p. 64.

antroposófico da escola de Rudolf Steiner³, a luz e a escuridão são os eixos da ciência espiritual onde o mundo da cor funciona como uma dimensão de aprendizagem, onde a consciência encontra um caminho significativo, partindo da experiência das cores (como imagens, brilhos e sombras) e da relação do homem com uma unidade cosmogónica onde há uma constante evolução. É Goethe e este último autor que lêem muitos dos pintores do início do modernismo, como Kandinsky, Itten, Matisse, que se concentram na dimensão espiritual e interior, de que Kandinsky fala⁴. De todos os modos, é com Goethe e a antroposofia goethiana de Rudolf Steiner que se ajustam outras influências teosóficas, como as de Helena Blavatsky, que a pintura descobre também uma relação com um princípio ordenador que faz acentuar, quer a dimensão interior do homem, quer a sua natureza cosmogónica. Estas encontram-se no mesmo princípio ordenador de uma evolução criativa, que parece ser substancialmente dirigida por experiências de meditação e criação poética da cor e dos sons, que acreditam poder associar o ser humano a estados de consciência de uma unidade cosmológica, muito distante de tudo aquilo que diga respeito à natureza externa e instantaneamente modeladora e, basicamente, distanciando-se do “cientificismo” cromático implícito nas ideias do impressionismo. Esta noção de que a cor ou o som constituem processos de experiência de dimensões espirituais e evolutivas, tem uma importância fundamental para o aprofundamento e desenvolvimento de qualidades e princípios da espacialidade da cor, para a sua emancipação em relação à figura, que deixa de ser um conteúdo mimético próximo do real, ou do traçado primordial na concepção das obras pictóricas. A pintura abstracta de Kandinsky e dos seus contemporâneos começa nesta mesma visão da história da cor, sentindo-a como uma fonte de saber intemporal: as cores recriam o ritmo da vida, noite/dia, à imagem da escuridão e da luz que sempre tem que se fazer mostrar pelas cores. São como um fundamento apropriado para os pintores desenvolverem na dimensão espacial da composição, algo que, no entanto, ressoará, desde lá atrás, como uma natureza interior que deverá ser recuperada. *O cavaleiro azul*, de Kandinsky,⁵ é uma obra simbólica desta perspectiva e da apresentação intelectual da relação entre as questões da cor e da filosofia da imagem

³ Referimo-nos, em particular, à edição francesa das conferências do autor, proferidas em Dornach, entre 1914 e 1924. Cf. Steiner, Rudolf, *Nature des Couleurs*, Suisse, Editions Antroposophiques Romandes, 1978.

⁴ Cf. Brusatin, Manlio, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi, 2000, p. 10.

⁵ O grupo o Cavaleiro Azul (Der Blaue Reiter) sucede ao grupo a Ponte (Die Brücke) em 1911. Foi fundado por Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, Paul Klee, Alfred Kublin. Editam o *Almanach der Blaue Reiter* e organizam exposições (a primeira em Dezembro de 1911). Sobre o nome escolhido, Kandinsky referirá, mais tarde (1930), que ambos (Franz Marc e ele próprio) amavam o azul e que Marc gostava de cavalos e ele de cavaleiros.

poética, que com Klee, Itten e a Bauhaus⁶ vai ganhando contornos para veicular a pintura a uma escola onde a cor é forma, e a forma pode ser a modulação expressiva de uma interioridade que requer para o ofício da pintura a sagesa de uma experiência sensível, mas não totalmente diletante, nem demasiado desprendida do mundo como totalidade.⁷ Assim sendo, pensando numa singularidade de uma escola poética que tenta encontrar na cor um princípio para um sistema de educação da razão sensível e do seu propósito de traçar caminhos, onde a arte e os artistas são pioneiros, vanguardas de um saber estético a que os outros poderão aceder num tempo futuro, ou com um atraso de aprendizagem, como Kandinsky explica na sua teoria sobre a sociedade, a arte e o artista, esquematizada num triângulo, onde o artista ocupa o vértice, como um ser distante e isolado da maioria que sustenta a base. No entanto, devemos anotar, de novo, que muitas outras teorias sobre a cor ganham um impacto e um dinamismo com o fim do século XIX, tal como a de Chevreul, um químico que, em 1840, vai também influenciar as gerações de pintores como Delacroix, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Léger, Klee, Delaunay. Neste contexto, a pintura desenvolve novas propostas de teorias da cor, construídas numa certa ordem, onde a palavra teoria implica o conhecimento científico, a experiência pictórica e, ainda, todos os seus segredos, como alquimia da cor que se recria nas modulações especiais de cada pintor.

A pintura monocromática também é um ponto crucial para o ensaio analítico da cor, acerca dos limites da linguagem poética, da pintura nas suas indissociáveis propriedades da cor. Tal, não obstante, deve ser pensado em função de teor e de uma ética da pintura que inclui Marcel Duchamp e o seu ready-made (como refere Denys Riout no seu livro *La peinture monochrome*:

«Marcel Duchamp familiarizou-nos com o poder de nomear artistas, que o fizeram pronunciar, ao menos implicitamente, o "isto é arte" sem a qual não teríamos rodas de bicicletas, porta - garrafas ou painéis azuis com uma finalidade incerta. Klein fez melhor ainda. Ao contrário, recusando expor um qualquer objeto, pintar uma parede em branco, ou colocar nela qualquer gesto, mesmo que fosse " com pincel seco e sem tinta", apresentou-se na vernissage da exposição e, em frente do espaço que lhe estava reservado, declarou: primeiro aqui não há nada, depois há um nada profundo, e em seguida, há uma profundidade azul».⁸

⁶Cf. Brusatin, Manlio, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi, 2000, p. 83.

⁷Cf. *Idem, idem*, pp. 79-91.

⁸ « Marcel Duchamp nous avait fait familiarisés avec le pouvoir de nomination des artistes, qui leur fait prononcer, au moins implicitement le « Ceci est de l'art » sans lequel il n'y aurait que des roues de bicyclettes, des porte-bouteilles ou des panneaux bleues à la finalité incertaine. Klein fit mieux encore. À Anvers, refusant d'exposer un quelconque objet, de peindre un mur en blanc, ou de faire quelque geste que ce soit, même « avec un pinceau sec et sans peinture », il se rendit au vernissage de l'exposition *Vision in Motion* (17 de Março de 1959) et, devant l'espace qui lui était réservé, il déclara : « D'abord il n'y a rien,

Enquanto Kandinsky personifica a sua reiteração do espiritual na arte numa assunção de qualidades tímbricas e analogias a estádios de contemplação musicais, recolocando o problema da monocromia num estudo sistemático sobre as qualidades sombra-luz, plano atmosférico e pregnância em campo visual composta com diferentes variações, Yves Klein, Malevitch, Mark Rothko, Barnett Newman, Alexander Rodchenko, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt instauram uma atitude de prospecção em deriva de conceito/imagem que flui através da apropriação de uma semântica cromática. Ad Reinhardt postula “Art as Art» numa obra de corpo teórico que a cor cruza com o matérico e ainda com a questão do monocromático.

Na prática laboratorial, a cor e os seus limites operativos de composição são experienciados pelos pintores. Estes constroem uma paleta peculiar, que é, simultaneamente, fruto de um estudo do ofício pictural e da sua mestria. Na verdade, é a própria noção de mimético que se contextualiza numa aproximação ao natural e à visão humana que cria uma ordem de relação entre o propósito de representar uma natureza cósmica (e não apenas da representação da natureza do visível) e a composição na pintura que tomam a qualidade intelectual e experimental duma produção pictórica. Por isso, para Malevitch, um monocromo é um estudo sobre a concreção de um tópico da linguagem da pintura para apurar uma distância suprema à figuração/não figuração, um modo de colocar em seu reduto a questão acerca do fundo - que não inscreve a figura sobre um fundo -, obrigando-nos à canónica redução de uma totalidade última da representatividade, pensada a partir da negação do seu extracto de partes, ou da sobreposição de um conteúdo vazio à forma como totalidade continental.

Ainda que Malevitch e Klein cooperem na invenção do monocromo, paradoxalmente, este caminho tem um contexto ligeiramente dissemelhante em Malevitch. A questão do suprematismo de Malevitch encerra a visão na mesma disseminação do objectual, do representativo, no não-forma ou sem figura, mas retoma-se desde um contexto de agenciamento sobre o plano de unidade, a qualidade unificadora do espaço pictórico, talvez mais do que o de uma mística sobre a potencialidade de julgar o azul e o lado de lá de um devaneio tímbrico, que o distingue na sua atmosfera de espacialidade emblemática do nada e de uma meditação sobre o infinito e a religiosidade da sua arquetipologia, emblemática na pintura Yves Klein como «uma espécie de realismo místico».⁹ Todavia, como diz Denys Riout, o que se exemplifica no azul e se

ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue » Cf. Riout, Denys, *La Peinture Monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, p. 52.

⁹ «une sorte de réalisme mystique». Cf. *Idem, ibidem*, p. 39.

alonga, até essa noção que, depois do azul, há o ser imaterial, nessa paradoxal virtuosidade de um caminho de sentir edénico e incorpóreo.¹⁰ Portanto, quando Klein pensou restituir à cor uma pureza edénica, paradisíaca, não queria destituí-la de um poder de atracção háptica, mas sim confundi-la com o espaço puro sensível, tornando-a a tradução visível de um caminho limite, nas fronteiras entre o absoluto visível e o que já não se inscreve na visão do escuro. Pois é verdade que o azul tem uma história muito próxima de sensibilidade tradutora do espírito¹¹: a que o sonhador acede *para além do* imaginário puro, um *para além* sem um *aquém*, que não é mais que profundidade insondável nascida do nada, colorindo-se pouco a pouco para se tornar azulado «uma espécie de fenomenologização sem fenómeno».¹² Na verdade, os monocromos de Klein sucedem a uma espécie de redução em sentido literal da figura, quando o pintor compreende a essência da pintura como cor e praxis de uma semântica da cor pura e impressiva. Klein declara: «As minhas proposições monocromas são paisagens de liberdade. Eu sou um impressionista e um discípulo de Delacroix.»¹³ E, para completar a sua pesquisa sobre as propriedades edénicas do azul - como imaterialidade do céu sem mácula, do vazio, Klein apresenta, em 1958, na Galeria Iris Clertr, em Paris: *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (mais conhecida por “exposição do vazio”).¹⁴

Porém, no sentido em que há um absoluto poder que designa o azul como peculiar identificação com o espaço e com as fronteiras do visível, este não será singularmente edénico, de modo que a força da obra de Klein indexar-se-á, ambigualmente, a algo mais, tal como Goethe anota:

[a cor azul] «Como matiz é poderosa, mas pelo lado negativo, pois no seu maior grau de pureza é, onde quer que esteja, uma estimulante negação. A sua

¹⁰ *Idem, ibidem*, p.55.

¹¹ Com efeito, o azul, desde a iluminura passando pela pintura tardo-medieval e da pré-renascença, começa gradativamente a substituir os fundos dourados e icónicos, comuns ao Ocidente e ao Oriente, e torna-se mesmo medida e matéria de avaliação do custo da obra do pintor, que vende a obra em função da quantidade e da qualidade da natureza dos azuis que nela emprega. Este será apenas um exemplo de como na história do azul, quer a natureza simbólica das imagens, quer a matéria química, quer a qualidade espacial, o sincronizam com a história da sua complementaridade e paradoxal consonância de ser uma tonalidade mais apropriada para a figuração imaterial, mas que é respeitada e, que funciona, também, conotando-se ao claro/escuro como metáfora da imagem da sombra, pensada a partir da espiritualidade e dos limites da visibilidade da luz, ou da sua transparência e metáforas de intersecção. Cf. Brusatin, Manlio, *Storia dei Colori*, Torino, Giulio Einaudi, 2000, pp. 30-32.

¹² Cf. Riout. Denys, *La Peinture Monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, p. 53.

¹³ «My monochrome propositions are landscapes of freedom. I am an impressionist and a disciple of Delacroix» Klein, Yves, citado por Ottmann, Klaus, in *Yves Klein by himself*, Paris, Dilecta, 2010, p. 371.

¹⁴ O nome que Klein escolhera para a exposição *Vision in Motion* (17 de Março de 1959), mas que de acordo com o texto de apresentação, passou a ser intitulada, por simplificação, conhecida como *Le Vide*. Cf. Riout, Denys, *La Peinture Monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, p. 52.

aparência, então, é uma espécie de contradição entre excitação e repouso.»¹⁵

1.1 – Mitopoética e cor

O problema da cor pode reflectir uma pregnância simbólica em que os limites do ver e a reverberação da espacialidade indiciam valores distintos: a religiosidade da arte, numa visão que inclui o panteísmo clássico e mesmo a pré-história e uma pós-religiosidade da arte, que inclui uma espacialidade de constructo anímico. que, deste modo, permeia a necessidade de imaginar uma eternidade ou símbolos que lhe aportem uma metafísica do ver, fundeada na própria condição psicológica e instintiva da morfologia do ser humano. Se para elas tomarmos como exemplo o azul, reencontraremos a estranheza do lugar na representação do divino, ajustando-se-lhe como um contraste clássico entre o amarelo e o azul, que ainda hoje tomamos do exemplo da expressão: «ouro sobre azul!»

Ao que nos importa nesta reflexão é tentar discernir, hoje, como esta potencialidade de redução canónica, dita abstracção, se bifurca entre imagem de uma poética do espaço como reduto de uma confinidade natural ao invisível e, como um projecto de um estádio discursivo plástico que se configura em torno de uma relação entre um nada, um fundo e a profundidade da sua alteração com uma realidade projectiva do intelecto puro. Diríamos, pois, que o que está em causa é uma qualidade frásica que envolve o pictórico na sua pureza cromática e linguagem da luz-sombra alusiva a uma natureza simbólico-sensível, ainda que o mais distante possível da representação. Ainda, e, de outro modo, como a questão invoca o interagir intelectual na arte, enquanto processo que fomenta a contemplação da obra de arte como ritual apropriado para fazer surgir o pensamento no espectador acerca dos limites de uma relação perceptiva do que é a obra e o que será a sua percepção, como o surgimento de uma não-forma em curso disruptivo da representação simbólica. Se em ambos os casos, a qualidade frásica convoca a noção de uma contemplação ligada à espaço-temporalidade da pintura, a implicação de uma cinética e do domínio enfático da relação entre criação de modelos para a revolução do estádio de subjectividade do fenómeno estético, como espaço e tempo, conduzem a uma ritualidade do ver que refere uma iconicidade da arte e, paradoxalmente, uma indexação a um platonismo utópico acerca de dar visibilidade ao invisível. É esta matéria, tomada

¹⁵ [The blue color] As a hue it is powerful, but it is on the negative side, and in its highest purity is, as it where, a stimulating negation. Its appearance, then, is a kind of contradiction between excitement and repose. » - parêntesis nosso. Cf. Goethe, J. W., citado por Ottmann, Klaus, in *Yves Klein by himself*, Paris, Dilecta, 2010, p. 239.

como relevantemente imaterial desde a concreção da obra, que se reduz um apuramento dramático dos limites da subjectividade fenoménica da percepção. Contudo, implicando, a nosso ver, uma interior discussão sobre como num a ritualidade se impregna numa prospecção de um limite dito dramático e sensível ao polissémico de uma *imâgoria*, ainda reduto elevado do sensível, e outra como estádio de um desnivelamento do sensível da cor e da matéria plástica, elevado a ritual de uma qualidade não mais matricial do alegórico, mas do seu tonal intelectual, instigador do que pode ser uma obra de arte em proposição elementar para formular uma intelectualidade esvaziada de sensibilidade.

A palavra drama pode resumir a discussão de possibilidades que essa relação com o tónus teatral e a dinâmica do propósito de tensão poética que começa e recomeça, visto desde este ponto incontornável do monocromo e do estudo do pictórico para prospecção de campos semânticos da linguagem e da praxis criativa/perceptiva. Investigações que, hoje, entendemos como estudos de caso de um problema mais amplo que aquele em que se formularam na sua aparição e, sobretudo, numa qualidade de revolução da obra de arte como a de abstracção de sentido. E, podemos mesmo acrescentar, como a tentativa de uma revolução “anti-mitopoética”, que não evoca a desconstrução e o absurdo de paradigmas e metáforas de um logos mítico, mas a grande negação do sentido, a proposição de uma existência *nihil* discursiva – aquela que se recriaria numa não relação entre um corpus logos-sensível da comunicação humana e a composição plástica. Assim, o auscultar das possibilidades da plasticidade da pintura, nas suas qualidades de teor e de praxis, conduz variáveis de uma propedêutica de revolução da arte. Mas, quer, a pintura enquanto manifesto do seu suprematismo, quer como não-forma parecem ocultar uma tensão acerca do modelo natural: aquela que dá consistência a um estádio de passagem entre um problema que pode ser compreendido como a relação entre uma mitopoética enraizada numa relação do homem com a sua criação artística, correlata de um desmembramento da sua relação genésica com a natureza.

Mimesis e mitopoética, na qualidade da pintura, operam, pois, num conflito que se impõe discutir como problema entre limites: um drama entre o sentido significativo da criação pictórica e os limites do desenraizamento discursivo da sua criação. Deste modo, aludindo ao culminar de uma conclusão sobre como a abstracção pura, o não-forma versus o mimético e a relação entre o real e o natural, se escolhem entre dramas de criação e estádios de consciência, que julgamos crer desenrolarem na história da pintura uma canónica dimensão do triunfo do mitopoético, ou como diz George Steiner, de uma linguagem que sempre se reduz a uma “*mito-logia*” que não se apaga, mas se revoluciona

e toma diferentes propósitos dramáticos de construção e reflexão subjectiva. Este sentido pode ser dito de um modo geral como ainda aquele que dá consistência à forma e refere a figura como uma palavra, que, ainda que carregada de significado, não se possa constituir sem um todo simbólico e aderente a uma unidade. À semelhança da realização da leitura textual, os limites da pintura são um propósito em expansão de uma interpretação impactante e expressiva. Ao mesmo tempo que a palavra se rasga sobre um espaço e a deixa em molde/figural, a cor, a luz e as sombras modelam o que de vazio, ou nos seus limites, se enche ou se recria para uma ordem de significação sensível. O tributo do pictórico envolve esta consistência de criar uma pulsão frásica, o dizer de uma outra maneira o que originalmente é a modelação de uma forma sobre um fundo e o encontro da arte até uma outra literalidade conotativa de pensar e operar unidades de sintaxe sobre variações semânticas. **Deste modo**, comportando, em geral, qualidades imprescindíveis para todas as questões que no livro de Brusatin são capitulares, e que referem desde a sensação e corpo das cores, as suas figuras e destino, até às acções e paixões, passando pelos seus paradigmas e legados pictóricos e pela referência epistemológica do conhecimento da cor, da percepção visual e da sua ciência e teoria.

Dito de outro modo, o sentido de uma mitopoética do espaço atmosférico e da sua pluralidade de construção de cinéticas do pictórico, compreende uma aproximação a uma nova relação entre a natureza e o homem, e o sentido de ultimar esses redutos de espaço-temporalidade, que no seu domínio criativo nos envolvem numa história da cor e dos pintores, mas também no drama de uma aproximação a um sentido dado à especularidade das suas obras: em sentido lato, de uma *mimesis* à procura não de naturalismo absoluto, mas de um projecto de encontro entre a criação humana e a natureza tomada desde um ponto de visto cósmico, desde um ponto de vista de um pequeno sentido a dar ao lugar da arte no planeta terra, e na vida que ainda espera nele recriar-se como filosofia de uma nova ética da arte.

Por isso, a história das cores na sua mutação e ordem de referências para a questão da perspectiva pictórica, parece começar na possibilidade de deixar-se fazer fluir num espaço poético, cuja dimensão é a da relação entre a qualidade expansiva da dominante azul e a vibração total do branco, ou a radiação vibrante do vermelho e do amarelo, numa anotação sobre a proporcionalidade entre o mais próximo e o mais distante, ou o amarelo e o azul-escuro. O dourado, o amarelo e o vermelho que podem servir de primeiro plano, o azul que sempre nos remete para o distante e para as questões dos limites e da transposição dos limites, do finito e do infinito, ou daquilo que pode mediar e anotar a passagem entre eles. Até que, finalmente (1665-6), a questão da luz e do espectro

mensurável faz definir, por sua vez, a natureza da questão cromática aferindo-a a uma fonte causal – à luz, ao branco e às tonalidades de luz – assim como à oposição na ordem electromagnética e quântica que coloca o amarelo e vermelho, o azul e o violeta nos extremos da refacção do espectro luminoso.

Na actualidade da pintura, o tema de construir uma paleta de cor continua este ofício que nos remete não para o misticismo da cor, mas para a depuração do que ficou no entre espaço do valor do real e da sua transcendência e valor religioso da arte.

Em sentido restrito, a paleta dos pintores pode traçar um percurso específico de maturidade e valor autoral. Em sentido lato, a dominante mística concerne a todos uma propedêutica formal e alegórica que ascende entre espaços estilísticos, e a polissemia de um estatuto apropriável dos pintores a uma construção do seu sentido religioso, de modo que ser criador refaz-se na ideia de epifania, como uma proposição de uma construção que conjuga o que a vida revela e o acto de participar no mundo, como se uma obra sobre o sentido da vida nos dissolvesse numa entidade permeável a um eu impessoal e verdadeiramente não sucedâneo, senão de uma espaço-temporalidade dissolvida por contextos, mas sentida como transpessoal. Porque a contextualidade do estilo submerge/emerge e imerge, perfaz a difusão de uma unidade do universo e a simultaneidade da aceitação de pluralidade, actua entre sistemas plurais e propedêuticas acerca da natureza da criação, na potencialidade de extravasar condições e limites, incluindo o desígnio de encontro com a filosofia e a ciência. Em suma, procurar superar a fronteira entre identidade e expansão do mundo como entidade universal, plural e indeterminada, também faz parte do processo da arte.

Com o sentido mágico-operativo, que de certo modo ainda resulta como um eureka que se apresenta numa obra para o seu criador, concorre o sentido de unidade de um autor a crer-se implicado nessa necessidade de anuir a um todo, de se envolver num universo de premissas que escondem e revelam o ser e uma medida de prevalência desse ser em relação e apostasia do outro. Muitas vezes este outro não será nem o brilho do amor colectivo, nem a sobra da esperança de uma harmonia desinteressada.

Na verdade, nenhuma espécie viva sobreviveria isolada, embora a luta e o confronto pela auto-subsistência sejam a fortaleza de cada um. Se a sobrevivência em centros urbanos foi um reajuste desta cultura de auto-subsistência e uma geratriz espaço-temporal para as vanguardas, agora temos uma natureza em perigo e um mal-estar citadino. Precisamos desenvolver uma consciência ética sobre a centralidade do poder em contraponto à ineficácia da resolução de questões urgentes como a desertificação de

terras, a escassez de bens imediatamente úteis: aqueles que uma economia desenraizada de um sentido de vida sustentável como um todo e um valor comum instrumentalizou.

Mais do que o erguer de um “make love not war” hippie, de certo modo mais voltado para libertação dos tabus sexuais, este apelo New-age, ou New-new-age, ecoa e mediatiza um sentir corpóreo que se conecta com um transe de sensações ou a crença na descoberta de um sentir alocado numa sinergia natural. Por outro lado, reverbera ainda num sentido de maior relação de escolha moral: o outro, a saber, o ser sensível e senciente é necessariamente um modelo estético de deferência, uma derivação de um tropo de uma psicologia do inconsciente, centrada na libertação do homem, que transita para uma fisicalidade que se aponta como mediadora para desejar apagar algumas das antinomias que se odeiam ou receiam, como conceitos ajustados aos modos endémicos de tabus de uma tradição que falhou como defensora de um sentido ético-religioso da co-criação, ou da deferência pelo outro.

Apesar de tudo isto nos parecer sintomático, cremos, ainda, que um dos caracteres do criativo continua a ser o de não aceitar qualquer modo de anotação do seu mais íntimo ou processual sentido de ser único. A criação artística é também algo que invectiva esta necessidade e condição de anti-gregarismo. Deveríamos acrescentar que a polissemia, em sentido lato de convergência de domínios de linguagem, tem muito que criar e muito para firmar entre a divergência ao mais literal sentido político da defesa de uma justa causa e a suposta ideia de um enclave de uma visão catastrófica da vida na terra. Pois a arte confere a esse propósito, de insubmissão literal, uma realidade a provir como afirmação de possíveis. É nesta qualidade que se distingue como um problema posto, uma errância de género e de poder infirmativo de causas mais ocultas ou: as que sabemos poderem desvelar-se numa reinterpretação, abrindo insuspeitáveis afinidades para trás, assim como descobrindo limites do dramatismo contextual, inerentes à mais premente origem emocional de um indivíduo, de um grupo ou da história do homem.

Deste modo, a ideia de emprestar ao pictórico uma actualidade parece convergir com a de dar sentido ao simulacro, mas ainda como se este fosse fulcral no consentimento de uma utopia mais difícil, todavia, tão difícil, porquanto a natureza e a materialização de uma perspectiva da natureza combinam com a tensão de um atopus mitopoético: o lugar esvaziado de uma humanidade dramática que lhe sobra, ou a plenitude de uma natureza intangível ao contraponto da metáfora da arte. Como diz Louis Marin, a propósito da

pintura de paisagem de Poussin: «[...] ali no mundo, vê-se, olhando esse mundo, a natureza: aqui, contempla-se a obra de arte num fundo de nada»¹⁶

Para Mario Perniola, vivemos um *pleroma*, uma ideia de fluxo, que nos dá acesso a uma rede de informação onde as imagens e a pintura se dispersam, complexificando quaisquer dos sentidos que interpelam a pintura como uma identidade substancial. No entanto, uma perspectiva do pictórico compreenderá como um legado da arte, da visibilidade e da historicidade do poético retorna a paradigmas de comunicação simbólica, em parte recuando sobre uma perspectiva nihilista da arte, em parte, porque o confinar do tempo à historicidade convoca em contra-senso questões que remontam ao romantismo, à estética subjectiva do belo-sublime, ligada à natureza.

No contexto deste trabalho, a pintura designa, quer o produto artístico que se enquadra como imagem visual num espaço de moldura e se aloca sobre a parede, quer o seu campo expandido (que se revela para além desse linear enquadramento de imagética do visível), e cuja temática nos coloca em face a paradigmas referentes à beleza e ao trágico, como temos vindo a afirmar. Embora, sem podermos caracterizar substancialmente o carácter pictórico, consideramos, não obstante, como a cor, o espaço, e os campos de representação da pintura, constituem bases de um saber oficioso, sucedâneo do advento da cultura urbana que começou no renascimento, acentuou-se no modernismo e se propaga exponencialmente na actualidade.

Na sua relativa extensão a uma contextualização da expressão mitopoética do belo-trágico, o pictórico abre, do ponto de vista hermenêutico, a possibilidade de criar uma aproximação ao real e à natureza, num novo culto autoral. Embora, metaforicamente, a importância da imagética que provém da arte seja sucedânea de um desdobramento da imagem de beleza da natureza e da imagem da sua tragicidade. Deste modo, podemos dizer que o belo-trágico na pintura actual, é um modo de interpretar paralelo, mas não de modo substancial, a importância que é residual à unidade da forma e à importância de questionar a presentificação do sublime na arte.

Seguindo o que será exemplificativo de uma cultura poética que se questiona acerca da decadência de vários séculos de antropocentrismo, não apenas cultural como artístico, temos vindo a argumentar como o belo-trágico é, por aproximação, a interpretação de um conjunto estrutural da produção artística actual. Nesta perspectiva, sublinhamos haver deriva que sustém e religa uma experiência de trágico antigo a um poder intemporal de

¹⁶« [...]la dans le monde, on voyait, on regardait ce monde, la nature ; ici, on contemple l'œuvre d'art sur fond de rien » Cf. Marin, Louis “Les Combles et les marges de la représentation“, in *Rivista di Estetica*, nº 17, Turim, 1984, p. 14.

consciência sobre o valor modelar da natureza *naturans*, embora a natureza da pintura que observamos não se atenha à imitação de um modelo trágico-heróico, greco-romano, ou ao belo-sublime romântico. Este ponto sublinha, assim, o esgotamento de um estado de excepção do problema da descoberta, na pintura, de um estado zero da sua linguagem, não obstante, a actualidade do pictórico ter que jogar com toda a propedêutica que lhe é inerente e representativa do seu passado recente. Digamos que, se o pictórico na contemporaneidade descende de uma deferência a um mundo de «um culto de Deus está morto», vai transportando-nos a uma crise acerca da sobrevivência do natural e do lugar, da sua expressão e estesia na pintura.

1.2 - A plasticidade do pictórico e as suas sombras

Compreendemos que a arte tem um valor que se desloca e se desfoca da visão contextual emergente num determinado contexto e época, e que na contemporaneidade tal dimensão é mesmo difícil de estimar, com pena, como diz Perniola, de se perder aquilo que de um modo tão difícil se pretende salvaguardar na sombra, concluindo que manter uma atitude ética em relação às questões da obra de arte, tornou-se muito difícil e que esta resulta sensivelmente da capacidade de distinguir a arte (no seu valor de grandeza) do parasitismo cultural, como explica o pintor João Fonte Santa:

«Há algum tempo descobri, num cruzamento de referências, que a sociedade de castas apresentado no Admirável Mundo Novo funcionava na realidade como uma hipérbole da sociedade de castas inglesa contemporânea ao autor (e tudo leva a crer que se mantém no nosso tempo). A questão que esta descoberta levantava era até que ponto não usava a ficção científica, o futuro como uma máscara para desmontar mais livremente o presente. O que no fundo é usar toda a informação disponível, do passado, e dos futuros imaginados, para conseguir navegar num presente altamente mediatizado, onde é muito difícil orientarmo-nos debaixo de um ruído branco emocional a que acedemos diariamente»¹⁷

De todos os modos, para manter a integridade do seu valor, a obra de arte não pode fazer apologia directa nem crítica da decadência cultural e da aculturação do gosto. Desta maneira, faz parte da actualidade dar continuidade a um sentido de presentificação na pintura e, simultaneamente, procurar variações acerca do que é residual na representação do pictórico e resta como um caminho que explora justamente o que pode ser diferente e, simultaneamente, uma aprendizagem acerca da ideia de desconstrução modernista.

¹⁷ Cf. Vahia, Liz, *Snapshot. no Atelier de...João Fonte Santa, Lisboa*, Arte Capital, 2, in <http://www.artecapital.net/snapshot-35-joao-fonte-santa> [acedido a 1 de Janeiro de 2018].

Podemos, por exemplo, questionar sobre o imagismo impressionista, o cubismo, o expressionismo, e, de um modo geral, sobre a pintura modernista, pensando que espaço-temporalmente temos acesso a algo que se ilumina na sombra produzida pela apologia de uma ideia de forma pictórica vista desde o exterior (o impressionismo), visto como expressão do sofrimento interior (expressionismo), como fim da arte ou suprema redução da arte (suprematismo), ou como fim de uma ideia de transcendência e negação do mítico-simbólico (*nhilismo*). Na verdade, a ideia de um vazio construtivo foi conjuntamente recriada pelo desenvolvimento exponencial da cultura e das trocas de produção poéticas que ela própria foi compilando. Mas, em sentido genérico, falar da morte de todos os mitos é tão falacioso como inferir uma antítese entre decadência da arte e transcendência, e por isso, remete-nos para a concatenação, que temos vindo a tentar descrever como um “mise-en-scène oculto,” para apropriação do real e da noção que o tempo, como fragmento ou instante, pode tomar enquanto experiência exponencialmente infinita ou plural.

Como a estética e a obra de arte não são necessariamente autónomas, mas o valor da obra de arte ergue-se dum *supra-sentir* de sombra, a experiência da pintura é fruto de uma actividade especializada que se processa para coabitar metaforicamente todos os hiatos, os espectros, as categorias e a história, como excepção. Com efeito, a probabilidade de que algo retome um crescente ficcional e simbólico, recria a projecção de conteúdos numa tensão entre a beleza e a tragicidade, e o problema de ver interior e exteriormente a natureza. Retomando genericamente impressões e expressões acerca da natureza, da relação entre o génio romântico, o poder da excentricidade da arte e o subjectivismo modernista.

1.2.1– A sombra romântica do sublime e do apofásico

Quando falamos do pictórico reeditamos a pregnância de uma das suas qualidades essenciais - espaço e espacialidade, com sentido de plano que se estende numa unidade visual e sincrética que artificializa outras dimensões do real, numa tendencial planimetria que confere ao espaço visual uma forma de metáfora e um modo operativo profissional de a criar. Por oposição a outras apetências do poético e do pictórico, reconhecemos um estádio de metáforas não-verbais a que a imagem apela num estado de mudez, por apetência do olhar, pelo menos como plano de imanência do seu género de artifício de representação metafórica. Este sentido do ver conserva a sua dominante – a pregnância do ver silencioso que se inscreve na ideia de que a metáfora não muda, mas que, na realidade, não é uma verdade substantiva, como nos diz Jorge Luís Borges:

«As metáforas estimulam a imaginação. Mas também nos pode ser dado – e porque não ter essa esperança também? – pode ser-nos dado inventar metáforas que não pertencem, ou ainda não pertencem, aos padrões aceites.»¹⁸

Contudo, compreende-se que a imagem tenha a qualidade própria de tornar-se exposta num centro, e fazer dessa exposição ao olhar uma permanência subjacente a um centro total imagético, que emana e contém significativamente um todo. Este todo não é algo que se possa repetir na voz da consciência como uma sequência frásica literal, mas numa qualidade para-sequencial em cujo processo o gesto de contemplação continua aberto ao fluxo do espaço/tempo de um percurso pictural. Por exemplo, na obra *Monge à beira Mar*, de Caspar David Friedrich, o modo de alusão à imensidão, concretizado pela espacialidade do pictórico, que funde uma perspectiva de mar e paisagem, é ainda uma unidade que, na sua intensidade, no seu corpo de sensação, se alonga numa distorção cinética de campo redondo para inscrição da figura e da sua sensação de solidão. Tal remete-nos directamente para que a memória da imagem deva requerer a concentração do contemplador, que é instigado a conter da centralidade da imagem, tanto a natureza trágica de uma sensação, como a sua coerente intensidade figural que circunda a figura num campo háptico. Por outro lado, há uma distorção da ideia de silêncio que conectamos ao pictórico, porque o sentido figural em *Monge à Beira Mar*, tal como em *O Grito* de Francis Bacon, é, não incomensuravelmente sublime, mas potência de uma sensação de histeria trágica, que se



Fig. 90 - Caspar David Friedrich, *Monge à beira mar*, 1808-1810. Óleo s / tela 100 cm x 171,5 cm, Charlottenburg Palace,

¹⁸ Borges, Jorge Luís, *Este Ofício de Poeta*, Lisboa, Teorema, 2000, p. 56.

afirma pela mesma distorção de figura até imagem e corpo de sensações.

No primeiro caso, a crise instaura-se na diluição da pequena personagem ao ondear de um espaço pictórico em que a inquietude destrói a unidade de uma harmonia fixa e contemplativa. No segundo, a perspectiva, em plano aproximado, inverte a relação entre o espaço de fundo e a personificação de sensação cinética, a cujo momento de crise a personagem faz-se correspondência figural de tragédia - um espasmo que personifica um estado último de apresentar o caos.

Seguindo o ponto de vista lacaniano, o que não se traduz numa ressonância dentro do modo poético, é confinado a um maior sentido: o que é intraduzível na sua perfeição do todo, representa a demora que desvia o sujeito - um espaço de metonímia abre outra espécie de incoerência interna entre a consciência de identidade e o trauma a que é votado o “sujeito-fantasma” - que apenas reconhece a instância de si enquanto ruptura.¹⁹ Então, requerer-se-á que o olhar contenha a sua proposição de fluxo que revela a infinitude das variáveis que há na génese da contemplação espaço/temporal, como um retorno a um outro.

O que se traduz pela ressonância de uma predominante qualidade sensível do visível, em oposto a uma ressonância de qualidades sonoras, tácteis, planos de trajectória, de contemplação e comunicação, organiza na matéria sensível o que sobra com um ruído de associações que unem um sujeito à sujeição de um trajecto significativo, mas como efeito de um poder que agrega a linguagem a uma origem histriónica, sitiando-o tragicamente no *mise-en-scène* que não será mais que uma teatralização do seu desejo.²⁰ Como refere Lacan: «O desejo não é articulável, pelo facto de já estar desde sempre articulado»²¹.

Quando se procura nomear uma dimensão sublime, descobre-se o excesso e a singular dimensão figural que recria a apreensão de uma imagem sensação. A sua totalidade impõe-se ao ver num momento, que, de acordo com a mesma centralidade comunicante, nos foge no seu sentido mais essencial, que é o de cobrir um excesso, um paradigma que desnivela a singularidade e a universalidade num paradoxo de grandeza, ou auscultação dessa grandeza como algo que resta desde uma prospecção singular do real.

¹⁹ « Le partenaire masculin, malgré ses efforts d'amour, ses soins et sa tendresse, ne fait que raviver la blessure de privation. « Cette blessure, donc, ne peut être compensée par la satisfaction qui pourrait l'apaiser elle est, bien au contraire, ravivée de sa présence même, de la présence dont le regret cause la blessure » : *Le séminaire livre XVII : L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*, Seuil, Paris, 1991, p.84 e sgs.

²⁰ « En accédant à la place du désir, l'autre ne devient pas du tout l'objet total, mais le problème est au contraire qu'il devient totalement objet, en tant qu'instrument du désir. » *Idem, ibidem*, p. 41.

²¹ « Derrière la chemisette, n'y allez surtout pas voir, parce que, bien entendu, il n'y a rien, il n'y a rien que le signifiant. Mais ce n'est pas rien, justement, que le signifiant du désir ». Cf. *Idem, ibidem, id.*

Todavia, se em sentido clássico as imagens pictóricas são silenciosas, o seu silêncio é, na medida da nossa sensibilidade, uma conformação denotativa ao olhar, ao ver e ao pensamento visual. De modo que a sua potencialidade conotativa se explora em função de variações e extrapolações desta imanência com toda a pluralidade de recriar uma dimensão sensível onde o sincretismo dos afectos e perceptos se mesclam. Duma imediatez que fixa a imagem como dimensão sensível do visível, emerge a sua nitidez e evidência visual em contraponto a presenças imersas em correlações dinâmicas e perspectivas de quebrar a sua unidade para o instante e o olhar. Por isso, reconhecemos na sua potencialidade de género algo mais do que uma relação de evidência do visível, que acompanha a propedêutica da arte e se reorganiza num sincretismo para além do puro visual em direcção ao polissémico. Não obstante, a condição do entendimento do pictórico, enquanto poder cinemático e construção sequencial de um espaço que se propaga para além do instante da contemplação, reconduz a plasticidade do poético nas suas convergências e divergências como sinal de autor, diferença que reencarna o sentido dos sentidos, que se edifica entre um Picasso e um Klee, entre pintar como Bacon e aprender de Matisse, ou, ainda, em retomar a importância do problema analítico do campo visual, como em Malevitch, e entender a passagem do analítico a figural, como em Yves Klein.

Tal, no entanto, não poderá querer dizer que a questão do visual e do imaginário na sua prímula fonte poética-platónica se tenha tornado de importância nula. Importa, pois, ressaltar, em relação à forma pictórica, que ela se determina a partir de uma coexistência frontal directa com a imaginação e com o ser. De todos os modos, a noção de permanência de um extracto de unidade visual enfatiza uma comunicação de intensidade fundamental com a propedêutica desenvolvida no contexto da pintura e na sua desconstrução. Para se procurar aprofundar uma presença desta visibilidade é necessário distinguir que, mesmo através do desconstrutivismo, a unidade central da imagem é correlata de uma noção redutora entre uma potencialidade para uma imagética unicial e a pretensão da sua total ou parcial fragmentação – como percepto, mas de facto traduzível ao nosso sentido de ver humano como unidade.

A percepção do sublime e outros modos consequentes de carácter construtivo de belo-sublime, referem singularmente a concatenação do sentido dado ao desconstrutivismo do imagético e da relação com o visível enfatizado pela poética do pictórico, podendo mesmo dizer-se como condição genérica da criação artística, como valor de referência a uma grandeza do sublime da natureza kantiano, ainda que discutível do ponto de vista da sua concreção artística.



Fig. 91 - Claude Monet, perspectiva parcial de *Les Nymphéas*, finalizado em 1926. As oito telas rodeiam o espectador formando uma panorâmica elíptica, que tem cerca de cem metros lineares de pintura a óleo / tela. Paris, Museu da Orangerie.

A pergunta cadente resulta numa relação de apreensão de contextos típicos entre a cinemática do ver e o purismo dos conceitos estéticos, mas não sem gerar bastantes contraversões artísticas e estéticas. Rui Chafes, nomeado como contemporâneo e romântico, explica toda a sua obra a partir do princípio da possibilidade da redução: «a redução é aquilo que nos permite traduzir na obra de arte uma cosmicidade»²². Michael Biberstein procura a evasão da centralidade do ponto de focagem do olhar na reapropriação de um outro modo de tentar algo que reúne uma propedêutica que processa derivações da distorção de Bacon, e do panorâmico em Friedrich e Monet, mas ainda da reverberação oscilante da cor em Rothko. Como refere Célia Montolío: «quando se trata de olhar, poucos artistas actuais dão tão poucas pistas em relação a onde olhar como Michael Biberstein. ».²³ Mas será que não poderemos conduzir o olhar a um ponto determinante da imagem? Como se configura esta despótica para o olho humano? Como olhar para múltiplos e ondulantes focos de atenção, que é por norma contrário à natureza da visão humana? Que processos pictóricos podem na realidade confrontar-se com a desinência a uma condição da visão humana?

A arte, o polissémico e o cinestésico da nossa percepção humana conflituam: na inverdade de que nos tornámos “multi-atentos” (e não muito atentos), só somos hoje esses “multi-funcionais” de uma pseudo fé sobre o que realmente podemos dizer como eficácia de cumprir muitas tarefas em simultâneo, mas a obra de arte é prospectiva de estados reais enigmaticamente reflexivos de um outro ver; os doados desde este paralogismo que opera sequências, simultaneidades e apropriações de uma unidade poética, ou paranormal afectação de união reflexiva. Tal como Claude Monet, que procura o artifício para um princípio de panorâmica, criando *Les Nymphéas* ou, nas palavras do pintor, pintando a

²² «A redução é uma transcendência. Essa ideia de transcendência associada à redução – que é uma ideia que vem dos ícones, da arte bizantina e também da arte medieval – é uma ideia fundamental para o meu trabalho.» Cf. Rui Chafes, *O Silêncio de ...*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 93.

²³ Montolío, Célia citada por Sardo, Delfim, “Sobre a Distância”, in Michael Biberstein: *A Dificil Travessia Dos Alpes*, Molder, Jorge, (coord.) Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1995, p. 14.

«Ilusão de um todo sem fim, de uma onda sem horizonte e sem costa»²⁴, ou em o longo parágrafo que abre o conto *O Rouxinol*, de Hans Christian Andersen, também ele alusivo a uma panorâmica de um jardim (*O Jardim do Imperador na China*):

«O palácio do imperador era o mais faustoso do mundo, inteira e completamente de porcelana fina, tão valorosa, mas tão frágil. Tão sensível a qualquer toque, que havia verdadeiramente que tomar-se atenção. No jardim viam-se as flores mais estranhas e nas mais esplendorosas estavam atadas campainhas de prata que tinham para que não se passasse por elas sem as notar. Sim, no jardim do imperador tudo estava perfeitamente planeado e estendia-se até tão longe que o próprio jardineiro não sabia onde terminava. Se se continuava a andar, entrava-se no mais esplêndido bosque com árvores altas e lagos fundos. O bosque estendia-se até ao mar, que era azul e profundo. Grandes barcos podiam navegar e penetrar sob as ramagens destas árvores e nelas vivia um rouxinol que cantava de forma tão abençoada que até mesmo o pescador pobre, que tinha tantas outras coisas com que se preocupar, se quedava a escutá-lo, quando de noite saía para lançar a rede e calhava ouvi-lo. «Santo Deus, como este canto é belo!», dizia, mas tinha de pensar na sua vida e esquecia o pássaro. Contudo, na noite seguinte, quando o rouxinol voltava a cantar e o pescador andava por ali, exclamava o mesmo: «Santo Deus, como este canto é belo!»²⁵

1.2.2 - A pintura e sua sombra expressionista

Sabemos que a contemporaneidade vive uma extensão de um paradigma científico-tecnológico que se desenvolveu desde o século passado, num contraditório que distingue o aparecer da arte abstracta para além da figurativa, e conflui, em aspectos genéricos, com uma redução ao *nihilismo* do sec. XX. Partimos, assim, duma extensão crítica acerca de um campo pictoral que estará complexamente dissimulado na ideia de abstracção e de linguagem a-simbólica ou, pelo contrário, remetido a um certo atavismo dado ao sentido mais restrito do expressionismo que é enfatizado no modernismo. Neste sentido, procuramos argumentos para contrapor a uma cultura de um tempo de *barbárie*, da *ignorância* e do *simulacro*, um campo da pintura que flui como advento em defesa de valores, sobretudo os que advogam uma aproximação à natureza. Tratar-se-á, neste caso, de distinguir *a pintura e a sua sombra*, por entre reflexões que englobam um valor de culto ético, filosófico e uma praxis estésica que se enuncia em favor da própria natureza e que a arte procura mediar. Ressalva-se um propósito da pintura como afirmativa de um

²⁴ Claude Monet, citado na página de acolhimento do Museu da Orangerie em Paris. Cf. “Os Nymphéas [Nenúfares]” *Plano Guia do Museu da Orangerie* (versão em português), in <http://www.musee-orangerie.fr/fr/page/o-museu-da-orangerie> [acedido a 2 de Janeiro de 2018].

²⁵Cf. Andersen, Hans Christian, *O Rouxinol* [Nattergalen de 1843], Portugal, Edição Niels Fisher, 2008, p. 277. Esta edição é uma tradução em que o parágrafo transcrito não sofre cortes parciais ou um corte total, como em outras edições “aconselháveis para a infância”; acompanhou a exposição itinerante em Portugal “Hans Christian Andersen” que foi coordenada pelo designer Niels Fischer e passou por mais de 57 localidades, entre 2005 e 2013.

valor inerente à metáfora da arte, que, por suposto, implica julgar a contemporaneidade numa crise acerca da relação entre condição humana e ontologia do objecto pictórico. Por isso, cremos que o problema da representação pictórica oculta algo transversal a uma poética-simbólico-expressionista, que, na actualidade, modela uma resistência de ideias em que o retorno à natureza complexifica uma ideia de evasão da arte que caracterizou o princípio modernista. Assim, o papel da pintura no seio de uma era global acompanha um efeito híbrido a cuja visibilidade se agrega a cultura de evento, de tal modo que, o que antes era uma excentricidade que dava livre curso a uma evasão do mundo burguês e do academismo, transfigurou-se no problema de como elencar à arte uma vera propedêutica que faça jus da excentricidade estética: aprender a libertar-se de si para coalescer através da estesia que a natureza proporciona em si mesma.

A crise de Van Gogh e da sua pintura estabelece um primeiro paralelismo à crise entre as primeiras vanguardas e as segundas vanguardas modernistas. O desolo que Van Gogh deixa expressar nas suas cartas, quando conhece os pintores expressionistas, a quem designa como os que olham para as coisas espirituais desde um ponto de vista «típico dos bêbados»,²⁶ é exemplificativa de como a perspectiva pictórica usara sintomaticamente uma encriptada representatividade reflexa do humanismo poético, sem qualquer complexo de culpa sobre a condição da pintura como um reflexo humanista, já que o séc. XX é manifestamente um campo de expansão para a libertação de uma ideia de eu. Ora, este complexo obstacular a uma visão interpretativa do mundo, é, de certo modo, motivo também para desenvolver a liberdade e a arte pela arte, sem chegar a ser verdadeiramente um sistema de valor que contraponha a exterioridade e a interioridade a propósito de natureza *naturans*. Por razões similares, mas também divergentes, o contexto pictórico contemporâneo reencontra uma crise acerca da representação da temática da natureza versus o lugar da humanidade que lhe dá uma expressão poética. Contudo, no contexto actual, a questão intensifica-se e constitui uma espécie *de sombra* maior acerca do que vale o animismo do pintor perante a beleza e o trágico da natureza que se presentificam em si mesmos. Assim, para além de um crescendo acerca da mediação tecnológica, o pictórico vive um complexo dramático para sustentar um valor sensível acerca de como mediar a experiência estética de *naturans*. No mesmo sentido em que o modernismo contrapôs o figurativismo ao abstracionismo e a alegoria ao cartesianismo da visibilidade, o academismo à liberdade da arte pela arte, a actualidade contrapõe a modelação

²⁶Cf. Micheli, Mario de, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza, Editorial, p. 26.

expressiva ao sentir impressivo. É através desta tensão que grande parte das dialécticas entre artistas se instauram num campo expandido da pintura e das artes, mas pressupondo que o pintor não é alheio ao sentir estésico que a natureza lhe oferece directamente.

A nossa perspectiva escolhe uma exemplificação que poderíamos designar, em sentido mais abrangente, próxima a um “neo-expressionismo”, embora tenhamos que a considerar paralela, complementar e transversalmente às artes plásticas e performativas. Deste modo, para nós, o problema da interpretação da história da pintura e da sua operatividade no contexto actual, evoca um carácter semântico que deverá pensar-se como um crescendo operativo da pintura romântica e expressionista, entendendo este último como Mario de Micheli advoga:

«O expressionismo nasce sobre uma base de protestos crítica e é, ou pretende ser, o oposto ao positivismo. Trata-se de um movimento amplo que dificilmente se pode fechar na definição, o delimitar de acordo com a forma em que se manifesta, como se poderia fazer noutros casos, por exemplo, o cubismo. Com efeito, os modos em que o expressionismo se manifesta, incluso sem querermos agrupá-los em grandes rasgos, são bastante numerosos e diversos. A única maneira de chegar à sua compreensão é, pois, partir dos seus conteúdos, que ainda por cima, são tudo menos unívocos. De todos os modos, o que se pode dizer por princípio é que o expressionismo, é, sem dúvida, uma arte de oposição. Portanto, o seu antipositivismo é, conseqüentemente, anti-naturalismo e anti-impressionismo, ainda que, de facto, são bastante numerosos os elementos que toma tanto do naturalismo como do impressionismo, basta pensar que os pais directos do impressionismo são Van Gogh, Ensor, Munch e Gauguin, para consciencializar-se do facto.»²⁷

Contra tudo e a favor dos expressionistas, numa prodigalidade de operações que se depõem à percepção do outro, a pintura veio a presentificar variações e associações sobre conteúdos de ordem social e pessoal que expressavam uma crítica, davam lugar a aspectos de uma hermenêutica de crise que desdobrava a cidade e a natureza a favor de uma humanidade marginal, que expunha o seu sofrimento.

Embora tenda maiormente a ser visto em separado de uma hermenêutica significativa, há, para além de uma transfiguração dada a preceito técnico, um saber

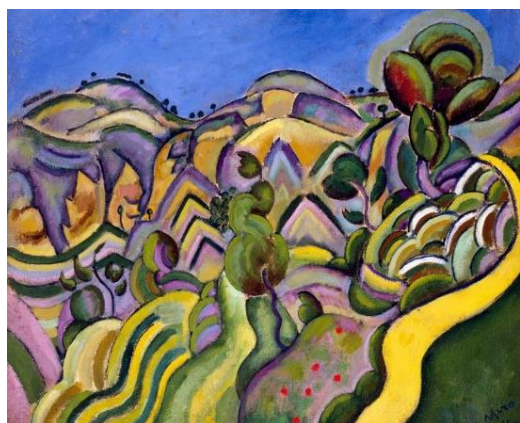
²⁷ «El expresionismo nace sobre esta base de protesta y de crítica y es, o pretende ser, lo opuesto al positivismo se trata de un amplio movimiento que difícilmente se puede encerrar en una definición, o delimitar según la forma en que se manifiesta, como se podría hacer en otros casos, por ejemplo, el cubismo. En efecto, los modos en que el expresionismo se manifiesta, incluso si queremos agruparlos a grandes rasgos, son bastante numerosos y diversos. La única manera de llegar a su comprensión es, pues, partir de sus contenidos, que, por lo demás, son todo menos unívocos. De todos modos, lo que se puede decir de entrada es que el expresionismo es, sin duda, *un arte de oposición*. Por tanto, su antipositivismo es, conseqüentemente, antinaturalismo, y antiimpresionismo, si bien, de hecho, son bastante numerosos los elementos que y toma tanto del naturalismo como del impresionismo. Basta pensar que los padres directos del expresionismo son Van Gogh, Ensor, Munch y Gauguin, para darse cuenta de ello.» Micheli, Mario de, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, p. 66.

operativo que se ajusta ao complexo poder construtivo da linguagem humana. Deste modo, por um lado, é ao sentido trágico-humanista que grandes pintores, como Rothko, Anselm Kiefer e Paula Rego, continuam a dar alento, por outro, o pintor segue o rasto de uma hermenêutica da imagem e da história da sua visibilidade, de acordo com interesses particulares, que tenta ser interpretativa do mundo.

Como afirma Mario de Micheli, para Van Gogh, enquadrado na sua época, a visão interior é ainda uma condição inspiradora do espiritual na arte:

«Os Impressionistas olham em redor com o olho, e não ao centro misterioso do pensamento. [...] Quando falam da sua arte? De que se trata? De uma arte puramente superficial, feita de coqueteria, meramente material, na qual não há um só pensamento»²⁸

Joan Miró, desde 1916-18, procurava um caminho para a sua pintura quando pintou *Siruana el caminho* que ele mesmo qualifica de Fauve²⁹, mas em que a influência do cubismo, em particular de Paul Cézanne, também é notória. Duas décadas depois, a obra de Joan Miró evolui e o pictórico do pintor adquiriu um carácter singular e único.



Muse
60,6

Fig. 92 - Joan Miró, *Siruana, el camino*, 1917. Óleo s / tela, 60,6 x 73,3 cm. Reina Sofia, Madrid.

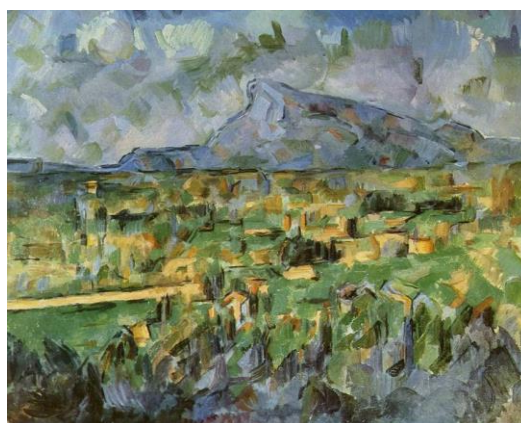


Fig. 93 - Paul Cézanne, *Montanha Sante Victoire*, 1904. Óleo s / tela, 65 x 81 cm. Filadélfia.

²⁸ ¿Los impresionistas miran a su alrededor con el ojo, y no al centro misterioso del pensamiento [...] Cuando hablan de su arte? ¿De qué se trata? De un arte puramente superficial, hejo de coquetería, meramente material, en el que no hay un solo pensamiento». Cf. *Idem, ibidem*, p. 32.

²⁹ Cf. Leal Esteban, Paloma, “Siurana, el camí (Siruana, el camino)”, in Museu Reina Sofia, Madrid, in <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/siurana-cami-siurana-camino>



Fig. 94 - Joan Miró, *Bailarina escuchando el órgano de una catedral gótica*, 1945. Óleo s / tela, 197,1 x 130,6 cm. Fukuoka CityArt Museum, Kiushu, Japão.

2- Mitopoética da Beleza e do Trágico Contemporâneos

Quando a expressão “figural” troca de lugar com o “figurativo”, seguindo essa possibilidade de uma imensidão informemente panorâmica, o belo-trágico da natureza será reflectido como um reduto apaziguador de uma viagem doada pelo natural, a desvelar-se da representatividade da paisagem? O que fará do figural uma beleza especular do natural sem uma aporia trágica? E se é possível à pintura acrescentar a sua vocação da representatividade da paisagem, enquanto modulação de um figurável paisagístico, da sua *imagoria* não continuará a ressoar uma profundidade da nossa estranha presença como num ecrã de beleza-trágica, à semelhança do que podemos experienciar a partir da pintura de Mark Rothko?

Por um lado, vamos fazendo da valência da recriação prístina um retorno à natureza, por outro vamos consentindo acrescentar o poder da arte como prestando também o seu contributo nessa recuperação de purismo inquietante e, ainda, acrescentando o valor “transfigural” da metáfora, na nossa tomada de consciência sobre o maior mérito da obra de arte em localizar-nos em estádios de intuição poética que não são obra de arte realista, mas espaços onde a contemplação do natural nos emerge e faz imergir em simultâneo. Ainda, como a operatividade artística nos ajuda a reflectir sobre o culto alusivo a uma paridade enigmática de ausências/presenças, acerca do sentido de atenção prestado ao natural pelo ser humano e ao que pode dar lugar a uma transcendência de valores não massificados da sua representatividade artística. Haverá, pois, uma apologia do valor interventivo da arte, copulativo de um bem e de saber sensível, para a de um tropismo em aberto, quando aberto toma sentido de abissal e cada vez menos de lugar identitário, mais próprio de uma transcendência de possibilidades a que o figural da paisagem pode fazer correspondência. Todavia, como a possibilidade que coalesce da reinterpretação da arte e do seu papel propedêutico na revisão da nossa consciência de espécie natural entre espécies. Entretanto, o que se pode revelar do sentido figural do pictórico, já herdado da história da pintura, continua a ser um enigma, mas um bom enigma operativo que procura distinguir-se em função da representabilidade da paisagem, dessa «des-concrescência»³⁰ do seu lugar a-simbólico.

A atenção ao natural, como valor político, confunde-se, nessa inextricável sintonia, com uma trágica reflexão meditativa da aproximação ao real da arte e da arte ao

³⁰ Cf., Berque, Augustin, “A Chôra em Platão”, in, Serrão, Adriana Veríssimo (coord. de) *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*, CFUL, 2012, p. 37.

real que nos reflexiona ficcionalmente. Não obstante, ajuda-nos a tomar consciência sobre os limites de uma apologia do estético na criação artística e do poder que nela se ocultou. Entendendo-se que a sua imperfeita consagração se redime duma origem de naturezas afinadas por uma tangente aproximação a uma tragicidade, que revive na arte e na contemplação do natural uma outra confinidade sem fim, complementar duma estesia ao belo-trágico e à aproximação ao valor do natural *per si*. Deste modo, sublinhando como uma processualidade polissémica se conjuga à espácio-temporalidade da representabilidade do real, que retoma «esse onde», como, se afinal, transbordasse dum fundo de identidade estética comum a uma matriz tópica do platonismo, a uma universalidade supra-sensível kantiana e a um conceito de espaço límbico psicológico e actual. Ainda, como a atenção actual ao tema da paisagem se actualiza na exemplaridade da pintura do sublime do pintor Michael Biberstein, seguindo uma visão sobre a utilidade do seu olhar profissional, desde uma prospecção de campos e escalas de suportes visuais de natureza da pintura, como concreção da experiência tradutora da espácio-temporalidade e da reflexividade da sua comunicação – há na sua pintura um ver cinestésico, alusivo ao *paisageiro*³¹ da paisagem, nas suas questões filosóficas: a pintura de Michael Biberstein concilia "o estético natural numa unidade possível, apesar do paradoxo da representação impossível de um todo da natureza"³², tal como Martin Seel refere, mas é ainda referenciado por Delfim Sardo, como: “a-panorâmico do paisagístico” e como uma versão exemplar do sublime actual.³³

2.1- O figurável de uma panorâmica impossível

Uma perspectiva sobre possibilidades poéticas e contingências criadas pelo produto artístico, envolve a arte nessa procura do natural e do real, numa estratégia de síntese para a compreensão de um valor unitário mediado por emoções que deram lugar a rótulos estilísticos e que continuam a obscurecer o real propósito acerca da mera projecção do humano e da impressão que os autores recriam do real natural. Compreende uma visão da polissemia e um sentido lato do performativo da obra, obrigando-nos a ver no pictórico as ambivalências de sentir as impressões do natural e as expressões humanas, como possibilidades complementares a uma unidade da natureza. Neste sentido, podemos rever qualidades ocultas em estilos anteriormente qualificados

³¹ Cf., Berque, Augustin, “O Pensamento Paisageiro; uma aproximação mesológica”, in, Serrão, Adriana Veríssimo (coord. de) *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa, CFUL, 2011, p. 200-212.

³² Cf., Seel, Martin, “Uma Estética da Natureza”, in Serrão, Adriana Veríssimo (coord. de) *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa, CFUL, 2011, p. 407.

³³ Cf., Sardo, Delfim, “Michael Biberstein. A atenção concentrada e a visão difusa”, in *Visão em Apneia*, Lisboa, Athena, 2011, p. 303.

como os que exploraram a maior proximidade do real (porque focados desde uma interioridade) e os que se separam do real (porque focados desde uma exterioridade), procurando desvelar um ver ainda por ver, ou que nunca se aprofundou desde uma consciência do seu sentido de pintura de campo cor, e sensibilidade polissémica. Por isso, a arte actual conjuga-se com o que se abre de possibilidades num processo em curso e desde qualquer tempo da sua história. Desde lá atrás, em que também não haveria palavras para paisagem, nem para uma iconologia em transe, mas haveria uma construção da sua ritualidade religiosa, sacrificial e artística.

Actualmente, a questão do confronto com o que é natural passa substancialmente por um interesse dos profissionais da arte como apuramento de uma propedêutica, conjugando modelos da arte primitiva, e de muitos outros movimentos/ismos, porque os princípios que neles se evidenciam operam por complementaridade, não obstante as singularidades que os originaram e as modulações interpretativas que os contextualizaram. Neste propósito, a representabilidade da natureza vem acrescentar a procura de um sentido ao que é o Figural pictórico. Considerando a redundância, o sentido do poético ganha outra modulação interpretativa a partir da tomada de consciência do efeito de acentuação da qualidade reflexiva da obra de arte, de uma propedêutica sobre a interacção da arte como figural que nos obriga a uma revolução constante da sua interpretação.

Esta consciência permite-nos desenvolver outras questões sobre as obras de arte enquanto marcas de uma maior ou menor projecção de sensações humanas, de uma busca da pureza mais impressiva da natureza e, simultaneamente, julgar que, quer umas, quer outras, são modos imperfeitos de colocar a questão da desatenção da criação do homem à natureza, ou da sua relação com o real.

Tal como não podemos exemplificar uma poesia sem um reduto mínimo de sentido, ou uma pintura que se interprete como abstracção pura, o natural e a sua representação na pintura oferecem valores em constante mutabilidade que são actualizáveis por uma flexibilidade de pontos de vista. Para aludir ao sentido em que real e relatividade se desobjectivizam, em função duma naturalidade, o humanismo na paisagem recria, por convulsões de imperfeito tropismo, a realidade da concretude da pintura. Porém, a questão parece revelar essa qualidade como uma sucessão de estádios complementares ao testemunho que a arte pode dar sobre o desenvolvimento da

consciência humana, como diz Martin Seel: «de uma unidade que não se totalitariza, porque uma unidade sem todo distingue-se bem de um todo sem unidade».³⁴

Em sentido lato, transitamos para uma outra simbólica canónica, ou redutora, de um recomeço da linguagem da arte, para o «lugar» onde há o natural e ele é o motivo para aproximação da arte a tematizar a paisagem, a criar a inerente acção de reflexividade ao universo na sua problemática sensível e até ritual. Podemos dizer que a paisagem entronca como uma génese à procura de um lugar metafórico no seio de uma política ecológica e da sua esperança ética, enquanto se vive uma catástrofe total anunciada, porque confere que na linguagem da arte haverá reduto continental que se esvazia de algo que parou na consciência de um certo desacerto e que comove novas prospecções. Dar continuidade ao sentir imagético utópico, sem cair na tautologia do real, tão pouco na descentralização dum certo humanismo, traduz a perspectiva duma possibilidade demandada pela consciência de certa impossibilidade. Ausculta-se como transformação de um sentir totalmente alocado numa alteridade que não pode deixar de projectar a nossa estranheza, em que o poético pode perder-se a favor da multiplicidade de simulacros, de versões de míticas, que funcionam como “mix-en-semble” de uma eclética crença “numa mente colectiva transcendental”, que recria um modo de evasão aos arquétipos de poder das gerações anteriores.



Fig. 94 - No interior do Museu de Arte Visionária, (stand of the Museum of Visionary Art) Festival Boom, Idanha a Nova, 2018.

³⁴ Cf., Seel, Martin, “Uma Estética da natureza”, in Serrão, Adriana Veríssimo, (coord de) *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa, CFUL, 2011, p. 407.

Tudo isto parece tornar mais relevante a questão de, pelo menos, se considerar que este cercear da arte a uma ecologia pode reificar uma outra religiosidade da arte, que nos confronta com o não encontrarmos uma possibilidade de deificação. Tal questão vai, entretanto, tornando-se pertinente na afirmação da tensão da coexistência da iconologia da arte, em oposição a um caminho que, entretanto, representou um progresso da aprendizagem do domínio da arte, como infirmação do a-simbólico, necessário ao percurso pictórico, numa aprendizagem exemplificativa da auscultação das possibilidades linguísticas e discursivas, inclusivamente as que congregam o ensaio performativo da pintura e a polissemia do poético. É à distância do que desde logo se traduz em arte política que se acentua o valor para-político da obra de arte e o seu outro valor não efêmero. Ou hoje podemos, por exemplo, interpretar uma “paisagem” de Van Gogh como uma imagem que veicula um sentir da impressão do natural e não apenas como uma expressão do drama interior de um homem fragilizado que se projecta numa visão fechada ao mundo natural e à sua endémica realza. Esta interpretação representa, sobretudo, um valor cultural em desenvolvimento e um poder que emana da consciência de uma constante tentativa de aproximação ao real por defeito, porém fruto de um esforço anímico em favor da liberdade da arte. Apesar da estranheza em si mesma a que o real nos submete como maiormente trágico, enquanto significado de um valor total do natural. Na verdade, ainda somos um constructo, que nos limites da consciência, encontra sempre

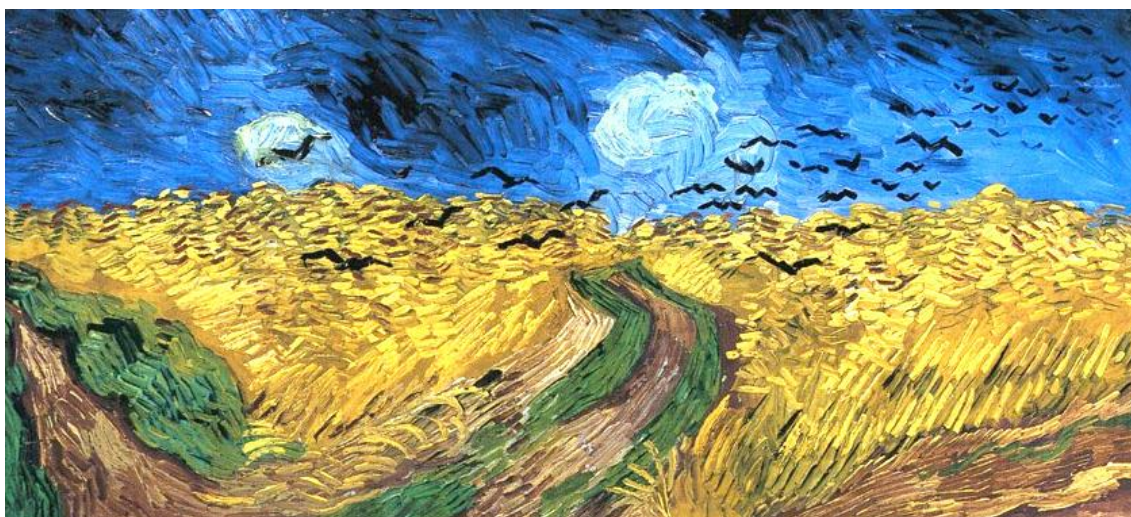


Fig. 96 - Van Gogh: *Campo de Trigo com Corvos*, Julho de 1890. Óleo s/tela. 50,5x103 cm., Museu Van Gogh, Amesterdão.

um lugar que se traduz nessa sublimidade não directamente utilitária, e na acentuação dum sublime do natural, embora a questão tome ainda correspondência agora, mais do

que anteriormente, numa visão prática, mal desenvolvida, mal resolvida desde lá atrás. Assim, à pergunta - «porque haveriam os seres de ter um onde?»³⁵

Como sugere Augustin Berque, a arte devolve um onde, esse onde em que os seres ainda podem ser metaforologia em devir duma ética que se contextualiza, entre um trágico sentir da realidade que nos envolve e a problemática de uma criação reedificadora do sentido de nutrição de uma qualidade comum e comungável da actualidade do estético. Alguém, a noção de limites, quer sobre a instrumentalização da natureza, quer sobre a dificuldade de reflectirmos sobre os limites e a completude de sermos uma espécie num complexo de travessias para a sobrevivência, a metáfora poética é uma emulação de uma espaço-temporalidade re-acordada da imagem e da cultura. Continua a sua metaforologia sem saber bem como será possível a perfeita amenidade e o que sobra para além de um legado estrutural e do linguajar poeticamente vivido desde uma maior consciência do sentido de astaticidades conotado à pintura.

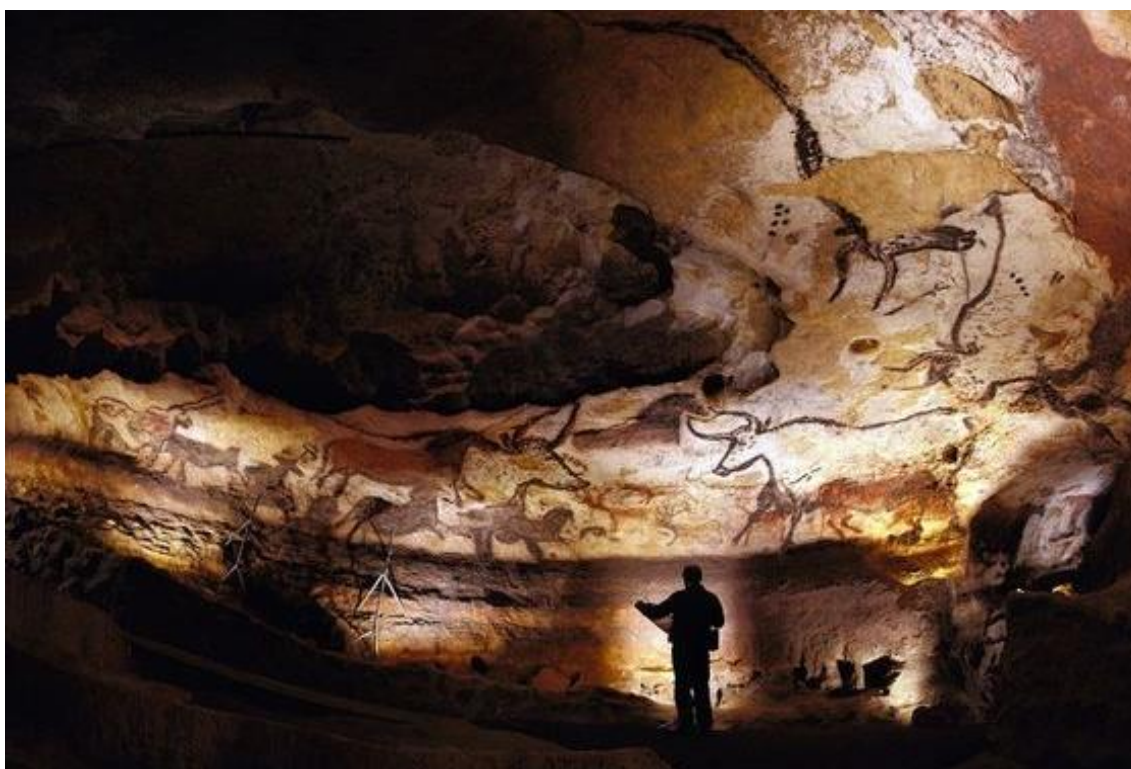


Fig. 97 - Perspectiva de *Pintura Rupestre*, cerca de 30 mil anos a.C. Grutas de Lascaux, França.

É nesse sentido, que, com a ambiguidade de falar de ícone, sem saber como aprofundar uma “encarnação” do natural, a paisagem na pintura aparece sem figuração para, numa transfiguração do seu sentido espacial performativo, interagir com o espectador, convocando-o responsabilmente ao drama do real— ao que se esvazia de qualquer

³⁵Cf. Berque, Augustin, “A Chôra em Platão”, in, Serrão, Adriana Veríssimo (coord. de) *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*, Lisboa, CFUL, 2012, p. 37.

figuração definida, colocando-se à distância de uma perspectiva focada para identidade de um lugar e de um ponto de vista divergente do pitoresco e da instrumentalização da natureza.

Na verdade, o que se oculta entre conflito humano e confronto com o real tornou-se conotável ao ver como acto performativo e ao sentido de busca de uma interacção entre campos, aparentemente focados por partes, enfaticamente traduzidos nas variáveis da beleza e do sublime, na história da pintura. Parece ser mais justo reflectir que a performatividade na arte não se limita a uma revisão do sentido da importância dada ao ver, mas, ainda, a uma multiplicidade de perspectivas que nos fazem recuar, começando pelo tempo em que predador e presa se configuravam em paisagens de uma co- envolvimento natural, como as que se expõem no Museu de Foz Coa, continuando pelas iluminuras medievais, até outras paisagens de Friedrich, Gauguin, Yves Klein, Rothko, Bacon, Michael Biberstein, Andy Goldsworthy, Rui Chafes, Richter, Anselm Kiefer, entre outros.

2.1.1- Duma impossibilidade do todo a uma unidade do belo-trágico

Talvez a questão da paisagem na arte se guarde numa atopia, porém como possibilidade que se apropria de estádio simbólico de uma identidade como uma fortaleza anímica, que encontra na condição humana um espaço figural de ser esse outro modelo sobre um fundo matricial do natural. Augustin Berque diz-nos: - «Ora o símbolo, não é senão o que, nos meios humanos- isto é, na *chôra* -, realiza o quarto lema do tetralema³⁶. Ele é simultaneamente A e não A, o mesmo e o outro. É efectivamente por isso que o mecanismo moderno, cujo ideal é a interacção do mesmo (a repetição de A), não cessou de erradicar a simbólica do mundo, por outras palavras, de o desumanizar, visto que os sistemas simbólicos são inerentes à existência humana. Com efeito, num mundo mecânico submetido ao reino da identidade, a *chôra* não tem o seu lugar.»³⁷

Pois, se da paisagem procuramos a economia de meios que melhor a aproximam duma modulação impressiva e, simultaneamente, expressiva do natural, o termo “sítio” retoma a possibilidade de uma concretude essencial que revigora numa síntese operativa

³⁶ Augustin Berque explica que o tetralema sobre a questão da identidade pode ter outro valor diferente do que valora a exclusão do terceiro lema, acerca da identidade e não identidade do mesmo e do princípio do terceiro incluído, de um modo que a filosofia indiana esquematiza, assim, e acrescentando um quarto lema à sequência do silogismo: «A (afirmação); 2. Não-A (negação), 3. Nem A nem não-A (nem afirmação nem negação); 4. Simultaneamente A e não-A (simultaneamente afirmação e negação)». Cf., Berque, Augustin, “A Chôra em Platão”, in, Serrão, Adriana Veríssimo (coord. de) *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*, Lisboa, CFUL, 2012, p. 37.

³⁷Cf. *Idem, ibidem, id.*

de afectações de sentido, ainda que aporética. Compreende uma escala prospectiva da representatividade conjugada com a imensidão do espaço paisagístico, e a continuidade do esforço da criação artística em relação à tradução de essências e espaços canónicos para a experienciação difusa³⁸ dessa essencialidade.

É fora da identidade de um lugar, na deriva de um não logos ontológico, mas ainda na densidade de um natural imanente à condição simbólica humana, que se salvaguarda a noção, algo obscura, de *chôra*. Nessa identidade naturalmente humanizada cabe uma unidade ao figural da paisagem como manifesto da reflexividade comungável de um sentido poético da paisagem. Poderíamos dizer, à semelhança de um lato sentir performativo do natural, que o figural da pintura nos proporciona essa tomada de consciência dum lugar plasticizável, onde o enquadramento esborado nos projecta em co-presença não objectual, desde a menor relatividade possível. E isto compreenderá a “artialização” do espaço pictórico, desde uma projecção menor de uma elegia do natural antropomorfizado? A paisagem redefinida pela nossa reflexividade retoma deste termo o que em pintura funciona como um sentido de poderosa concreção de espacialidade de beleza-sublime feita à medida do drama humano, mas que não se topologiza como realidade, nem como figuração subjectiva de uma espacialidade habitada em função de um estado determinado do ser, nem da sua identidade como *eidos* de ser humano *per si*. Mas essa dinâmica funciona para a criação artística como lugar paradoxal dessa obscura imagem de um modelo de *chôra*, como lugar residual de uma aproximação à realidade. Toma-se como pressuposto de uma tangibilidade entre os limites de uma relação com o fenómeno natural e uma essência redutora das suas qualidades, traduzidas pela configuração de aspectos sensíveis, contrapostos a uma abstracção como unidade. Perspectiva-se como aproximação a uma radicalidade da sua informidade de espaço destinado a ser uma forma para fora de si, e, por isso mesmo, possível de um outro devir.

O que renasce de uma problemática de uma modulação acerca do estranhamente vago ou obscuro parece poder conter uma emulação do singular, pensado como imagem de uma susceptível universalidade imagética entre seres naturais.

A “Paisagem na arte” será essa possibilidade de redução de figuras que se dissolvem no espaço do local que as acomoda enquanto síntese figural? As suas qualidades atravessam-se e resguardam-se numa transversalidade sem direcção única ou ordem prevalecente, que se proporcionam para o sentir humano, como num conflito

³⁸Cf., Sardo, Delfim, “Michael Biberstein. A atenção concentrada e a visão difusa” in, *Visão em Apneia*, Lisboa, Athena, 201, p. 304.

nostálgico de um reduto em coalescência com a sua origem identitária e a concretude de uma representabilidade do natural nelas sitiável. Então, é uma hipótese pensar que o figural da arte pode fazer a sua correspondência ao figurável da paisagem, no sentido de uma *mediância*³⁹ do suporte espacial, que se alonga em reverberações espaço-temporais, consubstanciadas numa identidade não pragmática, mas mediadora entre o natural e o humano. Uma outra qualidade processual anima o figural da pintura que nos convida numa anuência de viajante estranho, esse que tem tudo por ver, por conhecer, por sentir, mas ainda o dever de sobreviver e o de aprender a viver desde a sua naturalidade. Onde o simbólico ganha sentidos indeterminados como pontos de vista vários, todas as figurações são apenas uma possibilidade da função de uma unidade em devir, porém diferente de uma idealidade intocável como não ser, nem ser com devir sensível definido.

Onde o todo é de novo um conflito acerca de como a sua propriedade figurável pode decorrer da aprendizagem do pictórico como modo reflexivo, que já se exemplificou como o figural em Rothko, e em sentido oposto, com o figural de Bacon; numa propedêutica que refaz a noção de concreção formal de o jogo da arte, contrapondo-se à documentação real, recriando o polissémico numa “artialização” própria do sistema da pintura.

Precisamente, o figural é um modo de conexão com um propósito de aproximação ao absoluto *campus* da tradução de uma unidade da visibilidade pictórica em extensão qualitativa de um valor sobre a natureza. Esta visão pode ser tão nostálgica quanto uma verosímil tradução do poder do imaginário na direcção ao outro e a um meio que o situa como espectador dramático da pintura. Signifique tal uma permeabilidade mediada pela beleza trágica, ou um trágico reduto à tangível escatologia do sentir. Não obstante, porque a paisagem faz eclodir a sua mutabilidade de vida, de espaço habitável desde uma outra soberana densidade de forças - uma diferenciação desse correlato sentir de alocar figural da paisagem, sublinha a espaço-temporalidade de uma cinestésica reflexividade do ver, como se um belo-sublime tivesse que reconsiderar a sua problemática de uma unidade a

³⁹A “mediância” (*médiance*) é, de acordo com Augustin Berque, um termo que conjuntamente com “trajecção” inscreve o *paradigma ecuménico da paisagem* que não pode ser descrita através de processos fenomenológicos, próprios da visão subjectiva e cultural que não tem em conta os processos universais objectivos da Natureza, porém tendo em conta que não se confunde com o ambiente natural, nem com a ecologia, mas reflecte esse paradigma de espaço habitado da terra pela humanidade, numa perspectiva que designa “ecúmena” grego *oikoumenê gê* (relativa a *oikos* ou “casa”). A ecúmena é a própria mediância entre a Natureza e Homem num movimento de trajecção. A trajecção é, pois, um modo de entender a realidade do movimento, como interacção entre o mundo subjectivo (humano, social, tecnológico, cultural) que se produz através de um acordo entre a “realidade tractiva” e a cultura, onde a natureza não é objectivamente pura, nem uma subjectividade potencial. O mesmo se aplica a *paisageiro* – uma perspectiva de paisagem que procura identificar o movimento de *trajecção* e a sua *mediância*. Cf. Berque, Augustin, *La Pensée Paysagère*, Paris, ArchiBooks-Sautereau, 2008, pp. 75-77.

uma inconformidade imagética, tal como na pintura de Michael Biberstein.⁴⁰ Por isso, mais do que um modelo de beleza superlativa do natural, a beleza-sublime vive em complementaridade dinâmica com uma naturalidade tangível em derivação do estético da pintura e da sua actualidade na estética. O figural não será por isso uma modelação menos irreduzível à pureza do sentir enigmático do antropocentrismo da arte, quanto de um enigma genésico, porque se torna coercivo ao conflito do puro esteticismo do *paisageiro*, desde «um onde» todas as suas traduções apologéticas do real/natural são reflexas de um lugar dado ao que suporta a reflexividade de um qualquer espectador.

2.1.2 - Do *scripural* de Paul Klee ao panorâmico de Michael Biberstein

No sentido em que uma cultura absorve e evidencia não um modo estático de consciência de um saber estético-filosófico, mas uma génese que, não obstante, se discute como origem e limite de percepção, sempre no esgar de uma perspectiva para se reconduzir à sua qualidade de metaforologia humana, a arte é reflexiva do que prodigalizará um encontro entre criação e cultura, em inquietante construção. Como nos diz Hans Blumenberg, uma metaforologia envolve-se por aproximação a caracteres sistémicos de pensamento e conceitos, mas dentro de uma dimensão intuitiva e imagética:

A metaforologia tenta aproximar-se da subestrutura do pensamento, do subsolo, do caldo de cultivo das cristalizações sistemáticas, mas também procura tornar compreensível com que coragem segue adiantado o espírito nas suas imagens em relação a si mesmo e como desenha a sua história na coragem de conjecturar»⁴¹

É neste sentido que o monocromo e a modulação numa aprendizagem do ver reflexivo da pintura se desenham numa *metaforologia* que, a nosso ver, exemplifica, por aproximação ao domínio da actualidade das questões do pictórico e do seu valor de agenciamento cultural, uma reflexologia sitiada entre um caos da fragmentação

⁴⁰ O Pintor Michael Biberstein, convidado do VII Colóquio do projecto Arquitectura e Filosofia da Paisagem, concordou com a questão da referência ao sublime na sua pintura, assim como a de uma perspectiva poética como possibilidade de um ver cinestésico, que envolve a pintura com a representabilidade do natural recriando uma espaço-temporalidade do ver reflexivo, onde a figura humana ausente dá lugar à qualidade de um espaço de meditação para o espectador. Cf. Biberstein, Michael (testemunho transcrito do registo do diálogo com o Pintor), “Paisagens e espaço cinestésico – Pela Perspectiva Poética da Pintura de Michael Biberstein”, Moderação de Cravo, Ana, in, *VII Colóquio de Filosofia e Arquitectura da Paisagem*, Lisboa, 20 de Maio de 2011, Anfiteatro 3, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁴¹ «[...]la metaforologia intenta acercarse a la subestructura del pensamiento, al subsuelo, al caldo de cultivo de las cristalizaciones sistemáticas, pero también intenta hacer comprensible con qué «coraje» se adelanta el espíritu en sus imágenes a sí mismo y cómo diseña su historia en el coraje de conjeturar.» Cf. Blumenberg, Hans, *Paradigmas para una Metaforología*, trad. de Jorge Pérez de Tudela Velasco, Madrid, Minima Trota, 2003, p. 40.

modernista e a construção do figural. No entanto, e como temos vindo a tomar como propósito de exemplificação, a construção da actualidade do pictórico e esta concatenação de mutabilidades de reflexão sobre o pictórico colocam-nos sempre numa ultimação de enriquecimento sobre a literacia do visual, para além da pertinente defesa de focar a atenção sobre a passagem do modernismo à actualidade do estético e a uma contemporaneidade que nele se desenhará.

Pensem, pois, primeiro numa asserção especulativa que permeia a generalidade do problema do ver e do cinestésico da cor e mais metodicamente a questão do pictórico, como caso relevado de uma desinência da construção da linguagem da arte pela arte, para assunção de um valor do figural e dos limites que este nos coloca enquanto origem e defesa duma tensão mitopoética do drama pictórico e da *metaforologia* da imagem na pintura como constitutiva de um sentir frásico, ou da abertura ao *campus* da narrativa co-criativa, que retoma um contexto entre hipertexto e o paratexto da imagem e duma fenda aberta ao fenómeno atópico da actualidade do estético na sua redução pura.

Pensando na pintura, e de acordo, também, com Louis Marin, esta construção comporta: «uma teoria representacional do signo, ligada, sobretudo, *A Logique de Port-Royal*⁴², que não tem muito que ver com a perspectiva saussuriana do signo, e obedece a um modelo duplo, *icónico*, por um lado, e *scriptural*, por outro.⁴³ Contudo, ou apesar do título referir um campo do discurso clássico que constitui uma referência acerca da racionalidade moderna cartesiana, Louis Marin acrescenta, incluindo um exemplo da obra de Paul Klee intitulada (a imagem seguinte), as duas tópicas estruturais, citadas.⁴⁴

A obra de Klee, supostamente cruzando aspectos de uma sintaxe *scriptural* com uma imagética da contemporaneidade, releva como uma tentativa de estruturação de uma semiótica da pintura se complexifica: entre a proposição deleuziana e o elencar de processos que os próprios pintores constroem em torno da desconstrução verbal, permanece um caminho em que a enunciação do signo se desenvolve nas margens,

⁴² A *Gramática de Port-Royal* (em francês *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle*, "Gramática geral e razoada contendo os fundamentos da arte de falar, explicados de modo claro e natural") influenciada pela obra *Regulae* de René Descartes. O argumento central da *gramática* é o de que a gramática é um conjunto de processos mentais, que são universais.

⁴³ « Je prendrais pour fil directeur de ma problématique, la théorie générale du signe telle qu'elle est formulée dans les textes de la *Grammaire générale* et surtout de la *Logique de Port-Royal* qui constituent la charte de la rationalité moderne et je ferai deux remarques : 1) la structure signifiante y est définie pour la représentation. 2) cette théorie représentationnelle du signe, qui n'a à peu près rien à voir avec la théorie saussurienne du signe, obéit à un double modèle, iconique, d'une part, scriptural de l'autre. » (sublinhado nosso). Cf. Marin, Louis, "Les Combes et les Marges de la Représentation Picturale", in *Rivista di Estetica*, 1984, vol. 25, n° 17, p. 14.

⁴⁴ Cf. *Idem, Idem, id.*

implicando, não obstante, uma matéria para conjunção/injunção acerca da perspectiva de uma *imagem-sensação* (que Deleuze desenvolve a propósito da *Figura Sensação* da pintura de Bacon). Ainda, neste enquadramento, seguiremos, considerando aspectos potenciais deste desencontro aparente, que convergem com a exploração dada na pintura de Michael Biberstein pelo uso de uma singular *predella* a negro.

Dito de outro modo, o nosso interesse segue um ponto que infere na pintura um desvio da representatividade e, simultaneamente, como os pintores indexam essa noção de *scriptum*, aludindo, quanto a nós, a um hiato sobre uma reflexão acerca do como não pode haver eloquência sem uma presença sensível dada ao objeto da arte.

Em certo sentido, também como objecto de arte não pode ser uma referência ao *nihilismo*, mas ao *nihil* que separa o fetiche do ponto neutro de inflexão da arte para uma lírica do abstracionismo. Tal reflexão entronca-se, ainda, com um continuum de exemplificação que remanesce na origem da pintura. Assim, desde a pré-história, passando pela pintura medieval, renascentista, barroca, designadamente pela inscrição de pictogramas (uma espécie de “extra-pictórico”) estará, muitas vezes, ligado a enunciação de alegorias na pintura religiosa, mágica e à superstição.

Retomemos o primeiro aspecto da complexidade de enquadrar a *imagem-sensação* nos aspectos sublinhado por Louis Marin como uma espécie de cumular de um processo acerca de pensar as margens do pictórico, sublinhado pelo sentido dado a *scriptum* e representação, ao mesmo tempo que colocamos o processo da pintura de Michael Biberstein como um acréscimo ao desenvolvimento da questão. Portanto, considerando um cruzamento entre uma ordem híbrida de representação/presentificação, mesmo em contra-senso ao caos e a perceptos e afectos que singularizam a *força e a imagem-sensação* deleuzianas na pintura.

2.1.3 - O *scriptural*, a *imagem-sensação* e o drama da mimesis nas *margens da representação*

Louis Marin indicia o lado *scriptural* da pintura de Klee e de Crivelli, passando ainda por outros exemplos de pintura, mas o mais relevante será que na conclusão final se esclarece o quanto o pictórico faz uma topologização do espaço pictural que não é uma soma da individuação das designações de representação, mas um excesso que aparece na obra e, desse modo compila, e sucede como um sobre limite na união de campos de linguagens. Deste modo, sublinha como há um lado *textural* (adverte que só se chega quando a obra se contempla em estado físico e não em modo de símile visual fotográfico) que enceta um valor de sedução mimético, extremamente saturado de efeitos que chegam

ao espectador como um suplemento que o deixará afectado por um culminar de marginalidade. Trata-se de seguir uma dupla experiência sobre a pintura que, como diz o autor, é transitiva. A primeira respeita o exemplo onde os signos escritos da linguagem convencional (palavras) intervêm, advirão ou sobre advirão na representação da pintura, e a segunda, de acordo com a sua capacidade reflexiva de apresentar, que. apresentando-se se apaga, porque comporta como a apresentação do facto de se representar qualquer coisa, - «a dada altura, passa transitivamente ao como se a coisa mesma estivesse presente no quadro: *as coisas elas-mesmas na pintura*»⁴⁵. Consequentemente, esta experimentação é para o autor um modo de interpelar a representação da pintura, mas sobretudo de anotar a interrogação crítica em relação ao seu funcionamento e função simbólicos, que assim se envolve numa «crise» duas vezes; uma primeira vez, pela introdução dum elemento *heterógeno* no quadro, inferido de uma outra substância semiótica, as linhas ou as palavras escritas legivelmente na imagem: «interrogação do “mesmo” pelo outro». E uma segunda vez, pela descoberta na representação do seu *excesso interno, de uma hipertrofia* do seu funcionamento: «*interrogação do mesmo ao mesmo*».⁴⁶ Desta maneira, para o autor, a obra de Paul Klee, cujo título implica desde logo uma sintonia ao tema do autor, confere a primeira: a experiência estranha de nos interpelar pelo enigma que conjuga sobre os limites laterais da tela um pássaro que caminha de cabeça para baixo (em cima) com as quatro letras do alfabeto “v; r; l e u”, e ainda uma vírgula (que Marin também associa quer a uma sinalética de partitura, quer à forma de desenho por onde sai o som do violino)⁴⁷, como podemos descobrir na fig. 98.

⁴⁵Cf. Marin, Louis,” Les Combles et les Marges de la Répresentation Picturale”, in *Rivista di Estetica*, 1984, n° 17, p.19.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 23.



Fig. 98 - Paul Klee, *Ad Marginem*, 1930. Aguarela s/papel envernizada, 46,3 x35,9 cm. Kuntsmuseum, Basel, Suíça.

Podemos dizer que por dentro das margens vemos uma paisagem verde, centrada por uma grande esfera laranja (como um sol crepuscular) que agrega motivos híbridos da natureza vegetal e animal – que corresponderá ao enquadramento plástico da representação de uma paisagem que não diverge da plasticidade de Paul Klee. Mas sobre este fundo da representação pictural, vamos descobrindo nas margens do enquadramento: um pássaro de pernas perfilado, tal como a série de quatro signos linguísticos. Assim, as três consoantes e a vogal “u”, como anota Marin, justapõem um curso para o acontecimento duplo e desconstrutivo acerca de uma certa normatividade representativa da pintura e da sua mudez ou compossibilidade de instituir as variações polissémicas de uma fonética adjacente à visibilidade.⁴⁸ E podemos fazer seguir o pássaro pelas bordas da imagem de modo a que percorra as margens do retângulo, numa visão cinética que

⁴⁸ *Idem, ibidem*, pp. 22-3.

incute o espectador a criar cinestésias. Deste modo, Louis Marin sublinha como o “u” faz uma espécie de apelo vocal com o “v” para dar vocalização a um «vu» (porque ambas se assemelham graficamente) e o mesmo acontece entre o u e às outras consoantes (o “l” e u” e o “r” e o “u”).⁴⁹ Significativo, ainda, será como Louis Marin continua a interpretar como o pássaro quando chega ao bordo inferior caminhando a direito e acertando-se sobre o “u” e o grafo em vírgula redonda reforça a potencialidade de evocar uma sonoridade subjacente às combinações entre uma só vocal e as três consoantes líquidas, através do hibridismo da linguagem das margens. Mais explicitamente e acerca deste percurso, diz-nos o autor que quando o pássaro se endireita sobre a margem em direcção ao centro, o “u” pode tornar-se um “n” e mais uns passos «o n pode transformar-se num z invertido, “o r numa planta”, “o v em insecto, o “l em ornamento” ...»⁵⁰

Deste modo, e resumindo apenas o essencial sobre o que Louis Marin exemplifica como «os limites e as margens da representação em *Ad Maginen*, de Paul Klee, segue uma argumentação interpretativa que começa pela pergunta retórica: Como é picturalmente possível representar o irrepresentável sopro dos signos senão pelas margens?⁵¹ O que o pintor Klee enquadra numa primeira borda é o signo gráfico e a figura entre as figuras de um fundo, sublinhando a figura do pássaro e esse “como se” reflexivo, em que o espectador vai associar uma interpretação vocal, mas que, por sua vez, recria efeitos que transitam entre o sistema fonético e o sistema visual complexamente entre a plasticidade visual e uma pictogramática; como se a obra fosse uma «partitura músico-pictural para voz e imagens»⁵². Porém, nunca perdendo o que verdadeiramente se organiza pela duplicidade dos sistemas como pictural e não escrita pictogramática. Compreendemos, ainda, como explica Marin, que a dada altura lhe parecesse ser preciso retirar a tela do museu para a contemplar debaixo do sol, invertendo a sua reflexão para o centro-fundo da imagem, na sua ambiguidade imagético estrutural.⁵³

Em resumo, Louis Marin encontra nesta obra de Klee um exemplo paradigmático para referir o co-efeito de sensações de uma estranha marginalidade na representação da pintura. Algo que nos endereça através de uma vocalização e que se personifica como o que o autor denomina como «*scriptum* de um «*per-sonat*», porque o pintor vai

⁴⁹ *Idem, ibidem, id.*

⁵⁰ *Idem, ibidem, p.23.*

⁵¹ *Idem, ibidem, p. 24.*

⁵² *Idem, ibidem, p. 25.*

⁵³ *Idem, ibidem, p. 23.*

introduzindo pela presença dos grafismos, mais do que o invisível do visível - trazendo de retorno o sujeito da representação para essa *complexa partitura para voz e imagens*.⁵⁴ Na sequência de uma explícita defesa, quer da hibridez das linguagens, quer do sentido heterógeno que esta obra coloca ao primeiro modelo dado pelo autor acerca de *scriptural*, (o transitivo em que os signos linguísticos advêm, criam um advir ao pictural), Louis Marin diz-nos:

«O quadro de Klee *ad Marginem* impõe, creio eu, que sejam colocados alguns dos problemas das margens da representação, margens da voz, do sistema dos signos gráficos, margens da convenção da linguagem dos signos ou sobre as bordas das figuras visíveis, do sistema da representação e dos prazeres da mimesis.»⁵⁵

Do mesmo modo, através da obra *Anunciação*, do pintor veneziano Carlo Crivelli, fazemos uma breve apresentação das questões enunciadas para falar de *mimesis*, ou da história da *mimesis* pictórica e do seu sentido sobreposto a representação icónica, que constrói um conluio entre simulacro e o reflexo de *presentificar o mesmo pelo mesmo* – a exemplificação de *scriptural* que corresponde ao segundo modelo de Louis Marin. A *Anunciação*, do pintor Crivelli, é também bem exemplificativa de como o ponto de vista do pintor pode contornar a história emblemática da pintura religiosa, o seu discurso icónico, e os pressupostos conceitos que incluem os pintores em sistemas fechados.

Deste modo, correspondendo, num primeiro contexto, ao sumptuoso exercício de estilo e dispositivo estrutural, que é apresentado por Louis Marin, numa abordagem irónica sobre o moderno paradigma da obra de Crivelli (encenada por um ponto de fuga, entre outras coisas) e a espectacularidade do pictórico:

«Seja, pois, A *Anunciação* de Crivelli: um sumptuoso, um deslumbrante exercício de estilo, uma ‘demonstração do saber fazer moderno’. A perspectiva vê-se aí magnificada: um soberbo escalonamento de planos, escandido pela arquitectura e devidamente confirmado pelas proporções das personagens; ao mesmo tempo construção do espaço e dos lugares que o quadro representa e uma construção – modelização – da visão do espectador regulada pelo dispositivo das ortogonais no plano de representação e das paralelas tendendo para um ponto de fuga, equivalente estrutural do ponto de vista que o olho do contemplador ocupa no espaço de visão.»⁵⁶

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 24.

⁵⁵ «Le tableau de Klee *ad Marginem* impose, je crois, que soient posés quelques uns des problèmes des marges de représentation, marges de la voix, marges du système des signes graphiques, marges de la conventionalité des signes de langage dans les marges ou sur les bords des figures visibles, du système de représentation et des plaisirs de la mimesis.» *Idem, idem, id.*

⁵⁶ «Soi donc l’Annonciation de Crivelli: un somptueux, un éblouissant exercice de style, une «démonstration du savoir faire moderne». La perspective y est magnifiée: un superbe échelonnement de plans, scandé par l’architecture et dûment confirmé par les proportions des personnages; à la fois construction de l’espace et des lieux que le tableau représente et construction – modélisation – de la vision du spectateur réglé par



Fig. 99 - Carlo Crivelli, *Anunciação*, 1486. Têmpera e óleo s/ madeira (transferida para tela), 207 x 146,7 cm. National Gallery, Londres.

Na verdade, como Louis Marin faz precisar, a “*Anunciação*, de Crivelli, inscreve algo mais nas bordas do representativo que se hipertrofia para apagar a concreção pictural acerca de uma visão ao “estilo do verdadeiro acontecimento icónico”, que o pintor toma a liberdade de representar reflexivamente na sua obra.

De um modo breve e resumido, o que contribui nesta obra de Crivelli para uma inscrição que complexifica a ideia de Anunciação, respeitante ao modelo eclesiástico e à natureza do relato sobrenatural da concepção da Virgem Maria, inverte-se pela relação entre as margens e a representação realística das figuras de um pepino e de uma maçã que tomam o seu lugar de destaque sobre a margem inferior e central da predela.

Esta sobreposição conforma a intriga entre o que são as *coisas mesmas* e sublinha essa matéria pictural, modelada pela sua estranheza háptica em contexto que, por isso mesmo, capta a nossa atenção. Na verdade, o enunciado desloca-se para recriar mesmo

le dispositif des orthogonales au plan de représentation et des parallèles tendant à un point de fuite équivalent structural du point de vue que l’œil du contemplateur occupe dans l’espace de vision.» Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 27.

uma inscrição de “Libertas” sobre a própria *predela*, completando tudo o que distorce uma indexação ao sobrenatural da pintura de género *Anunciação* para criar na marginalidade a concordância enfática com um erotismo carnal e não transcendental: ao focar o aspecto háptico dos signos, numa fuga ao que indexa a cultura religiosa a um sentir quase erótico, neste caso blasfémia que se implica a todo o contexto imagético pictórico impregnando-o de outro poder sedutor.⁵⁷ Ou, como acrescenta Louis Marin, numa ironia persuasiva sobre o poder reflexivo da pintura, segundo Alberti, é na *coisa* e no seu duplo sinal, negativo do mistério eclesiástico, que Crivelli afirma a *forma informe* de um “pepino-phalus”, num animismo pictural inflado por outra força divina, que é, afinal, tão reflexiva e penetrante aos olhos do espectador, como dizia Alberti:

«Não consigo impedir-me de ver no pepino de Crivelli, na coisa e no seu duplo na pintura como sinal negativo (não digo negacionista) do mistério que se cumpre num plano superior ao dela, como se o pintor nos impressionasse com a invisível concepção virginal sob a forma turgescendo, crescendo para fora do quadro, a forma informe de um falo divino, animado pela força divina da pintura – como dizia Alberti – penetrando no olho do espectador.»⁵⁸

Todavia, seguindo o pressuposto de um tom crítico numa metodologia comparativa, e dando continuidade ao problema que ele enuncia como um cânone de uma origem que postula uma incongruência desejada e articulável do sentido ao supra-sentido de um artifício presentativo de relações entre a condição do espectador e a presença da obra, aplicamos a metodologia de Louis Marin sobre a pintura de Michael Biberstein.

Dito de outro modo, acerca do que é manipulado, cultural, propedêutica e oficialmente, ou pela eloquência que retoma aqui, ainda o sentido catártico ou pela da

⁵⁷Cf. *Idem, ibidem*, pp. 30-33.

⁵⁸ «Je ne peux m’empêcher de voir dans la concombre de Crivelli, dans la chose et son double dans la peinture comme signal négatif (je ne dis pas négateur) du mystère qui s’accomplit au-dessus d’elle, comme si le peintre nous saisissait de l’invisible conception virginale sous la forme turgescendo, se gonflant hors du tableau, la forme informe d’un phallus divin, animée de la force divine de la peinture – como disait Alberti – pénétrant dans l’oeil du spectateur.» Cf. *Idem, ibidem*, p. 31.

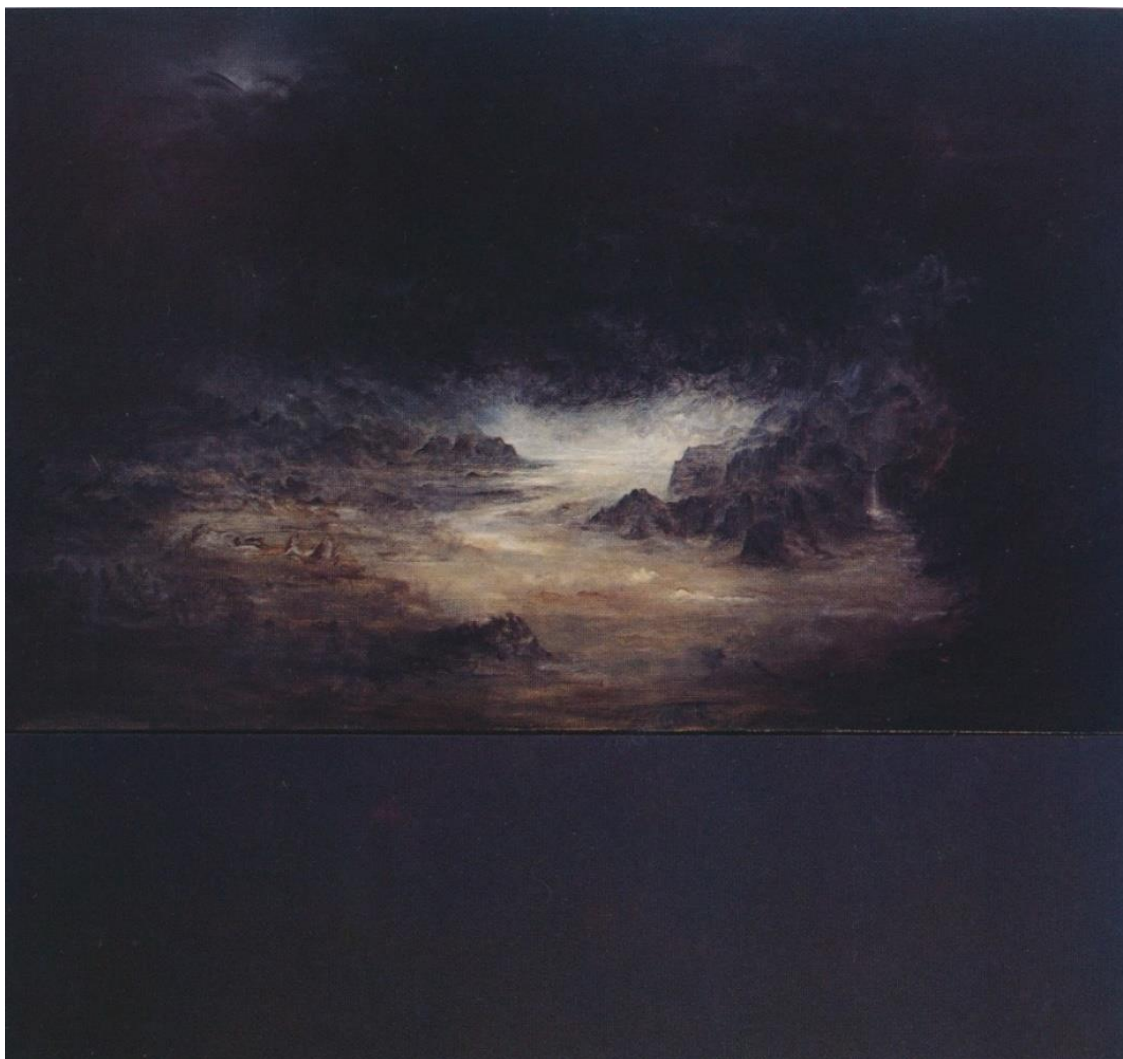


Fig. 100 - Michael Biberstein, *Landscape with Predella Nr.2*, 1988. Óleo s / linho e acrílico s / madeira, 170 x 180 cm. Colecção privada, Londres.

obra que opera num efeito de alocação do excessivo e do vazio, do que estará para além de qualquer normatividade, vamos apresentar como algumas das obras de Biberstein aludem por semelhança ao segundo ponto (referido anteriormente) – a obra pictórica de acordo com a sua capacidade reflexiva de apresentar, apresentando-se, se apaga, porque comporta como a apresentação do facto de se representar qualquer coisa, - a dada altura, passa transitivamente ao *como se a coisa mesma estivesse presente no quadro: as coisas elas-mesmas na pintura*»⁵⁹. Na verdade, a pintura de Paisagem de Michael Biberstein *Landscape with Predella Nr. 2*, assim como, *Landscape with Predella Nr. 1*⁶⁰ e *Landscape with Predella Nr. 3*, representam no percurso do autor uma prospecção acerca da relação do pictórico com outras linguagens, nomeadamente a frásico-simbólica.

⁵⁹Cf. *Idem, ibidem*, p. 19.

⁶⁰ Cf. Fig. 68, cap. III, p. 276.



Fig. 101 - Michael Biberstein, *Landscape with Predella # 3*, 1988. Acrílico/tela/algodão, 170 x 170 cm.

De acordo com o pintor,⁶¹ estas obras, datadas entre 1988 e 1990, fazem parte de uma experiência do pintor acerca do uso da *predella*⁶² na pintura, como se avaliasse algo acerca da função pictórica, ou da sua desconstrução. Esta configuração, sintomática na pintura de Michael Biberstein, completar-se-á se pensarmos no sentido dado ao uso, da predela⁶³ como uma missiva religiosa, maiormente implicada numa narrativa icónica. As

⁶¹ Esta afirmação corresponde a um dos vários diálogos que tive com o Pintor no seu atelier/oficina no Alandroal.

⁶² Predela (prěděl'lä), o termo italiano para um painel pintado, geralmente pequeno, pertencente a uma série de painéis na parte inferior de um retábulo. O formulário foi usado principalmente na Itália no sec. XIII-XVI. Era muitas vezes adicionado como uma "nota de rodapé" ao tema principal de um retábulo, os painéis da Predela consistem geralmente em cenas de narrativa, por exemplo, a paixão de Jesus ou as vidas dos Santos e anunciações do anjo a Maria. Vários painéis bonitos de costas a Maestà por Duccio estão na National Gallery, Washington, D.C., que também tem duas cenas por Domenico Veneziano.

⁶³ Outros exemplos deste tipo de obra: pintura de Domenico Veneziano, Lorenzo Monaco, Duccio, Neri di Bicci, Bellini, e, ainda na obra de Dante Gabriel Rosseti (especificamente em *Blessed Damozel* de 1873-1880).

predelas eram colocadas na parte de baixo de um retábulo, como na pintura, do gênero Carlo Crivelli, ou nesta anunciação do pintor Ambrogio Lorenzetti (1344).



Fig. 102 - Ambrogio Lorenzetti, *Anunciação* (Anunciação do Anjo a Maria, seguindo São Lucas evangelista), 1344. Têmpera e ouro s/ papel, 127 x 120 cm. Pinacoteca Nacional de Siena, Itália.



Fig. 103 - Michael Biberstein, *Untitled (Double Landscape)* 1988. Óleo / tela / óleo / madeira, 36 x 70 cm.

No entanto, a *predella* na pintura Michael Biberstein é sempre uma espécie de faixa a negro, o que não apenas cria a alusão a um princípio de narrativa oculta, mas também a uma transformação criativa: podemos dizer, a breve trecho, que não obstante a subversão dada ao sentido de configurar um trecho *scriptural*, a composição da paisagem nas pinturas de Michael Biberstein é significativa. Portanto, isto aplica-se ainda às obras *Untitled (Double Landscape)* de 1988; *Doble Landscape with Predella*, *Landscape with Predella* e *Untitled (Double Landscape)*, de 1990.



Fig. 104 - Michael Biberstein, *Double Landscape with Predella*, 1990. Acrílico s / tela, 160 x 290 cm. FRAC, Paris.

Por outro lado, estas outras obras terão a singularidade de ladear o quadro com uma faixa a negro, o que modela, quanto a nós, as duas questões da representação e das margens, de Louis Marin. Biberstein inscreve o espaço como um vazio ou um negro; por outro, é este negro que separa o lado de uma paisagem agreste, trabalhada com bastante detalhe em sintonia com uma representatividade pictórica e mimética do natural. Em sentido grave, ou com uma melancolia profunda e mesmo trágica, a primeira imagem recorre a uma negação de *scriptural* para distinguir o lado de cima da imagem.

Ora esta primeira negação necessita de um apoio do *scriptural* para representar a não conformidade da predela ao sentido religioso que lhe estará subjacente na história. Por isso, ela continua a ser um dado *scriptural* que anuncia a natureza e, simultaneamente, repara o dito sentido religioso do espaço de representação numa

primeira premissa de como o outro transita a diferenciar o outro. Nenhum grafo a inscreve realmente, ou o vazio e o negro inscrevem uma profunda dissonância para trás, como se o sentido de altar devesse relevar o panteísmo puro. No entanto, é necessária esta predela, tanto quanto será



Fig. 105 - Michael Biberstein, *Untitled (Double Landscape)*, 1990. Acrílico sobre tela, 198 x 246 cm. Russian Museum. S. Petersburg.

necessário instalar na obra a representabilidade como reflexiva e um poder para o seu próprio apagamento. E na verticalidade, a predela (a figura 167) já subsume um passo adiante sobre a reserva do pintor à instrumentalização do homem e da natureza através da pintura religiosa e iconográfica: o que não vemos e compila aspectos a que ele chama estado de atracção, sincroniza um impedimento da visão que cita o proibitivo e o desejo atractivo. O modo de espelhar o que não se vê, mas que não se podendo ver, se “espreita”, insinua-se como problema de que na realidade a pintura se faz reflexo do espelhamento do seu processo, mas para encimar uma dimensão humana de aprender o pintado, ou questionar o sentido meditativo do silêncio e da nudez da imagem da natureza que continua a enquadrar-se numa iconicidade nova e apenas de si mesma. Mas esta predela



Fig. 106 - Michael Biberstein, *State Atractor*, 1991. Acrílico s/tela, 268 x 414 cm. Coleção Hess.

pode constituir-se também como uma faixa lateral negra que ladeia um sentido alheio ao naturalismo anterior, fazendo, porém, uma alusão a um antes e ao percurso de apagamento de algo mais em favor da inscrição da natureza. O que vemos é, pois, em nosso entender, a complexidade de um sitiar do espaço da pintura que se reabre como se o mesmo re-acordasse do reenquadramento a possibilidade de atracção ao que no retábulo é representativo e para o apagamento de uma iconicidade, fazendo do que transita de registo, um processo. Em síntese, se pretende apagar, vai renomeando o que importa sentir como sagrado em si mesmo e sem mais nada que o novo enquadrante retábulo nomeie.

Na verdade, nas composições seguintes que apresentamos (realizadas entre 1987-90) as obras têm títulos tais como: *Landscape with Predella # 1* (1987); *Chasm # 3* (1988); *Chasm # 6* (1988); *Untitled (Doble Landscape)* (1988); *Landscape with Predella # 3* (1988); *Landscape with Predella # 7* (1989); *Untitled (Doble Landscape)* (1990).



Fig. 107 - Michael Biberstein *Untitled Double Landscape*, 1999. Acrílico sobre tela. 180 x 190.cm. Coleção particular.

O que Michael Biberstein procura é recriar uma imagem do céu, mas que se expressa através da sua arte contra a idolatria do absoluto Deus. A representação de céu, de paisagem para sonhar é apenas só um lugar onde se abre a natureza do cosmos. Ou como se as nuvens e o céu fossem substância matéria para a pintura. No caso de Michael Biberstein, sem esquecer a sobre dimensão, a pintura em grande escala. Mas porque o céu é o céu, e não o lugar de uma narrativa idólatra.

Em Michael Biberstein, a metáfora espaço-temporal da divina passagem entre o céu e a terra é apenas a metáfora para aprender a natureza que nos envolve aqui e agora. Aprender é sempre tomar um caminho, e quase sempre um caminho que diz não a determinadas configurações, tipologias, porque é preciso ir traçando, no meio das infinitas possibilidades, o caminho da diferença. E por isso, a pintura retoma a cadência da palavra “céu” e o seu esplendor na arte, como se devêssemos balbuciar no meio do paradoxo acerca do que nos aproxima, ainda que delineado num horizonte onde o etéreo a ver (mas também a perder-se de vista), nos diz que o céu e os céus, as paisagens e a

paisagem são fruto de uma visão contemplativa que nos lembra o mestre de Pessoa, Alberto Caeiro, no exemplo:

«O luar através os altos ramos,
Dizem os poetas todos que ele é mais
Que o luar através dos altos ramos.

Mas para mim que não sei o que penso,
O que o luar através dos altos ramos
É, além de ser
O luar através dos altos ramos,
É não ser mais
Que o luar através dos altos ramos.»⁶⁴

Como ser o actor de si mesmo? Pergunta Baudelaire. Como trazer a natureza à sua naturalidade perante os equívocos de um absoluto e *continuum* pacto da pintura com um simulacro de Deus sobre o natural? Perguntamos nós, sem querer presumir que o pintor formularia assim a pergunta, porque para Michael Biberstein a questão teria, provavelmente, uma relação com a visão espinosiana de *todo e naturalidade*, em que o todo congrega todos os seres (incluindo o homem como ser da natureza, e sem um sobre outro - um ser sobrenatural). Na verdade, em entrevista ao Jornal o *Expresso*, o pintor refere:

«Sou agnóstico, militante. Dentro da história de arte interessa-me a linguagem desenvolvida para tratar as perguntas sobre a metafísica, religiosa ou outra. O que me interessa é ver se, quando tiramos aquelas mentiras, ainda fica na estrutura, na linguagem não verbal da pintura, que é feita de cores e formas, algo que nos afecta. E fica. Acho que fica. Muitas dessas pinturas antigas têm uma força que sentimos mesmo não sendo religiosos. O pintor pode dizer que foi movido pela fé, mas utiliza uma linguagem que é mais antiga do que ele. E ao longo dos séculos esta cristaliza-se numa linguagem abstracta.»⁶⁵

As figuras seguintes são peculiarmente significativas sobre o problema desta visão do pintor e da mestria com que realizou a maquete do projecto para uma pintura de tecto da capela da Igreja de Santa Isabel, em Lisboa.⁶⁶ Na verdade, este céu na igreja, seguia naturalmente o curso das obras de Michael Biberstein, mas, ou como ele referia: «seria

⁶⁴Cf. Fernando Pessoa, *Poesia de Alberto Caeiro*, ed. F. C. Martins e R. Zenith, 3.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2014, p. 71.

⁶⁵ Coelho, Alexandra Prado, *A Eternidade da Tela*, entrevista a Fernando Lopes e Michael Biberstein, “Ypsilon”, in *Expresso*, Lisboa, 3 de Outubro, 2008.

⁶⁶ Sem registo documental, o que colocamos entre aspas é fruto de uma conversa entre nós e o pintor no seu atelier no Alandroal, em 2010.

apenas um céu com as suas nuvens e sem quaisquer outras figuras e atributos que aportassem uma sobre natureza ao local.»⁶⁷

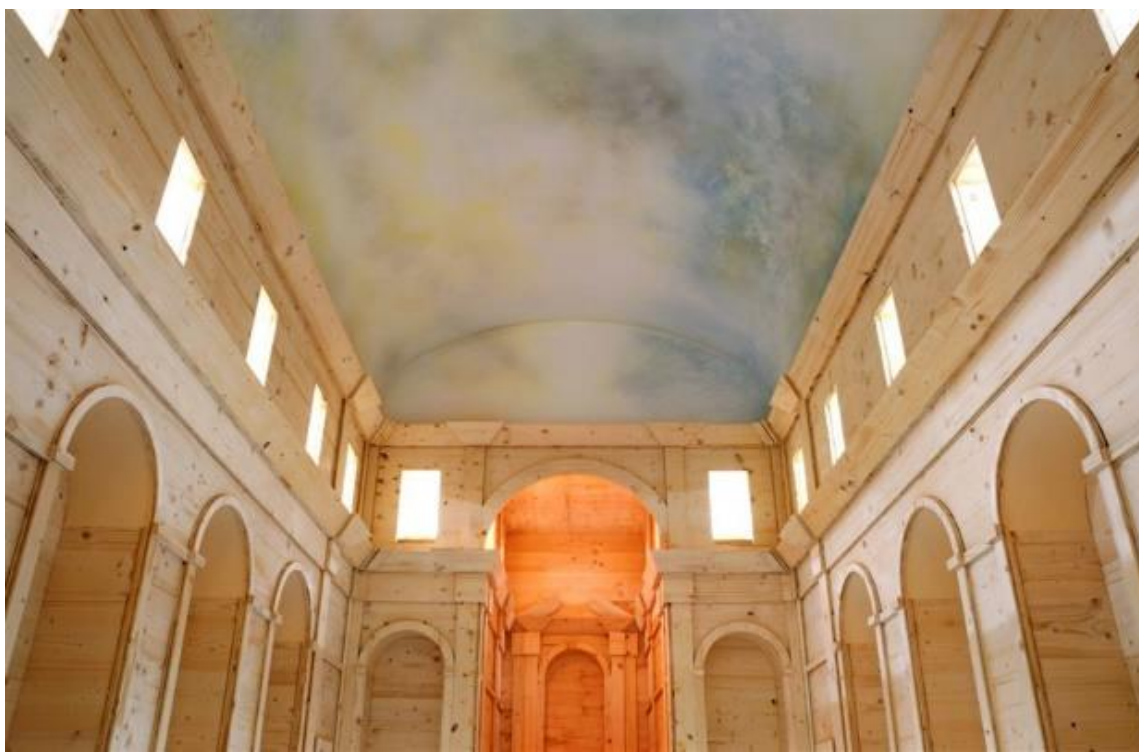


Fig. 108 - Michael Biberstein, vista da maquete para a pintura do tecto da Capela de Santa Isabel de Lisboa.

Fugindo de uma determinada aculturação católica e gnóstica, no percurso de Biberstein há que distinguir a questão de criar arte, porquanto esta se recria passo a passo, passando pela mediação do ver espectacular, entenda-se espectacular como proposição de que todos (inclusivamente o autor) somos o espectador da obra. Os trabalhos datados da década de 70 e de meados de 80, que de seguida apresentamos, são exemplificativos disto, até porque Michael Biberstein estudava a linguagem da arte, e como enquadrar a sua obra num processo analítico.

Começamos por ver uma obra (*Untitled* de 1972), onde a relação entre “céu alaranjado” e uma pequena faixa de terra a negro, nos alocam numa tipologia de paisagem (algo que afinal se constituirá como paradigma no percurso do pintor).

⁶⁷ Acrescentamos que o projecto foi concretizado pelo pintor em maquete e apresentado em 2011 na Galeria Appleton em Lisboa, (fig.106). Depois da morte do pintor (em 2013) o projecto é concretizado em 2016, por um grupo de artistas e restauradores. Cf. “O Mike fez de Santa Isabel uma igreja a céu aberto”, in *Diário de Notícias*, 16 de Julho, Lisboa, 2016, in <https://www.dn.pt/artes/interior/o-mike-fez-de-santa-isabel-uma-igreja-a-ceu-aberto-5287792.html>. [acedido a 18-7-2017].



Fig. 1089- Michael Biberstein, *Untitled*, 1972. Acrílico s / tela, 30 x 30 cm.

A sobreposição de módulos formais, como podemos ver nas imagens de 1974-75, marcam, entretanto, uma perspectiva acerca de como um lugar para contemplar a obra, compreende o espaço onde esta se aloca. Por outro lado, nestas obras *o que vemos* e como *o vemos* é caracterizado pela apropriação de transparências e velaturas. Tratam-se de instalações com objectos matéricos de diferentes naturezas e tonalidades cromáticas e da paradoxal abertura do pictórico a enquadramento que obriga o espectador a ser activo – a ver e a procurar diferentes, ou a melhor possibilidade de enquadrar-se perante um emolduramento da obra. *Vemos* (ou sobre aquilo que podemos enunciar *como o que vemos*): uma mancha cromática que rasa no chão da galeria. Ela é criadora de um processo analítico que medeia um princípio de horizonte, um enquadramento de imagem modelada pelo cruzamento de uma determinada proporcionalidade. *Como vemos*: através das várias camadas plásticas, apropriamo-nos de uma perspectiva e da sua mobilidade

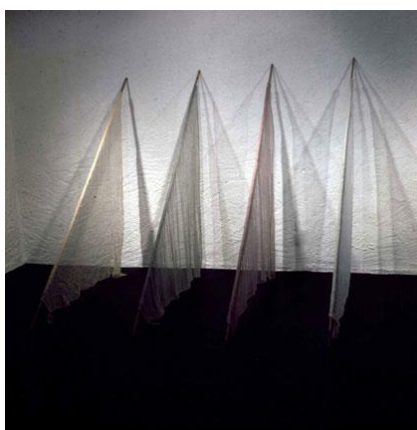


Fig.110 - Michael Biberstein, *Untitled (4 Triângulos)*, 1974. Acrílico e Gaze. 170 x 170 x 1707 cm.



Fig. 111 - Michael Biberstein, *Untitled gauze, (grey/green)*, 1974. Acrílico, gaze, 170 x 170 cm.



Fig. 1112- Michael Biberstein, *Untitled (waterfall)* 1974. Acrílico, gaze, 240 x 200 x 60 cm.



Fig. 113 - Michael Biberstein, *Untitled gauze, (indigo / tt)*, 1975. Acrílico, gaze, 170 x 50 x 170 cm.

perspéctica, talvez possamos dizer que procuramos encontrar um caminho para a unidimensionalidade da imagem. No entanto, este processo retorna a ser explorado entre 1979-1980 como processo analítico, quer acerca da mancha monocroma, quer da sua informidade em relação à geometria e à sua disposição no espaço para contemplação. Come refere Célia Montolío:

«Os títulos, e também os monocromos, seriam tautológicos relativamente às paisagens, se não fosse por estes indicarem que há um sentido remanescente que escapa aos nossos modos habituais de explicar as coisas. O monocromo tranquiliza-nos: assegura que este ponto de vista, ou aquele, pode ser o modo como temos de exercitar o olhar, seja qual for o ponto para onde se dirige.»⁶⁸



Fig. 114 - Michael Biberstein, *Untitled Installation*, 1979.

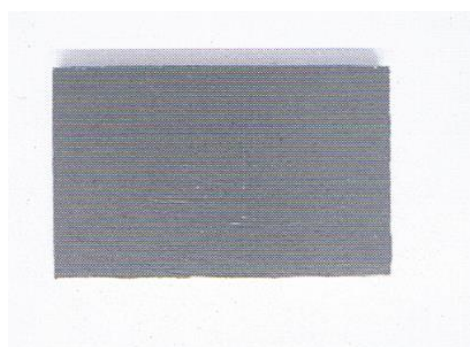


Fig. 115 - Michael Biberstein, *Monochrome*, 1980. Acrílico sobre madeira

⁶⁸ Cf. Montolío, Célia, “Paisagens do Possível”, in *Michael Biberstein: A Dificil Travessia Dos Alpes*, Molder, Jorge, (coord.) Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1995, p. 29.

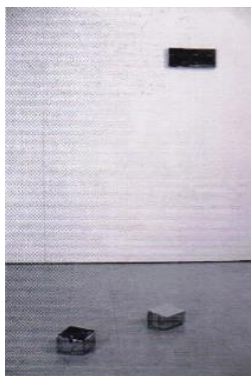


Fig. 116 - Michael Biberstein, *Wall-FloorPiece*, 1980. Acrílico s / madeira.

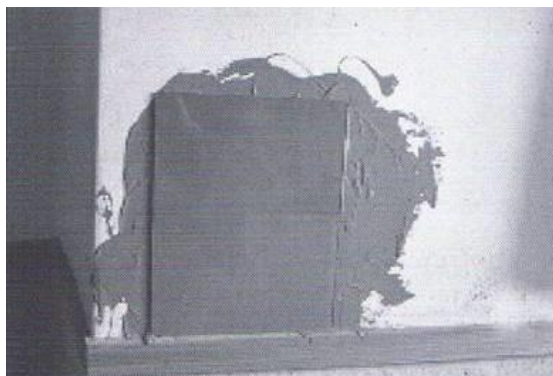


Fig. 117 - Michael Biberstein, *KitKat*, 1983. Vidro s / acrílico na parede.

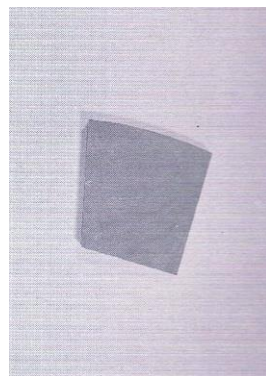


Fig. 118 - Michael Biberstein, *Flyer*, 1983. Acrílico s / pasta de gesso cartonado.

Nas imagens seguintes (1983-85), alguns tijolos colocados no chão, apuram e acentuam o que anteriormente anotámos. Portanto, como dizia Michael Biberstein, trata-se de uma fase do seu percurso pictórico em que procurava desenvolver um processo analítico acerca da linguagem, que começa a apresentar as derivações para um pictórico de modelação atmosférica e cinestésica, que cria alusões ao espaço étéreo e enigmático. Uma natureza paisagística começa a marcar a presença de um processo complementar, como se um entre dois, ao sistema de exploração analítico inscrevesse o expressionismo figurativo de “céu”. Colocando a questão de outro modo, tal como se entendem, observando, as obras *Chasm 3* e *Chasm 6*, o que fica subjacente é uma educação do ver versus o processo da linguagem da arte, que dará lugar à temática de uma visão peculiar da paisagem na



Fig. 119 - Michael Biberstein, *Chasm # 3*, 1988. Acrílico/linho e tijolos, 230 x 210 cm.



Fig. 120 - Michael Biberstein, *Chasm # 6*, 1988. Acrílico/linho/cimento, 210 x 172 cm.

sua pintura que haverá de continuar a direccionar o seu processo, também, através de obras intituladas *Attractor*, que vão intercalando uma intriga imagética entre ver e obstacularidade perspectica pictural.

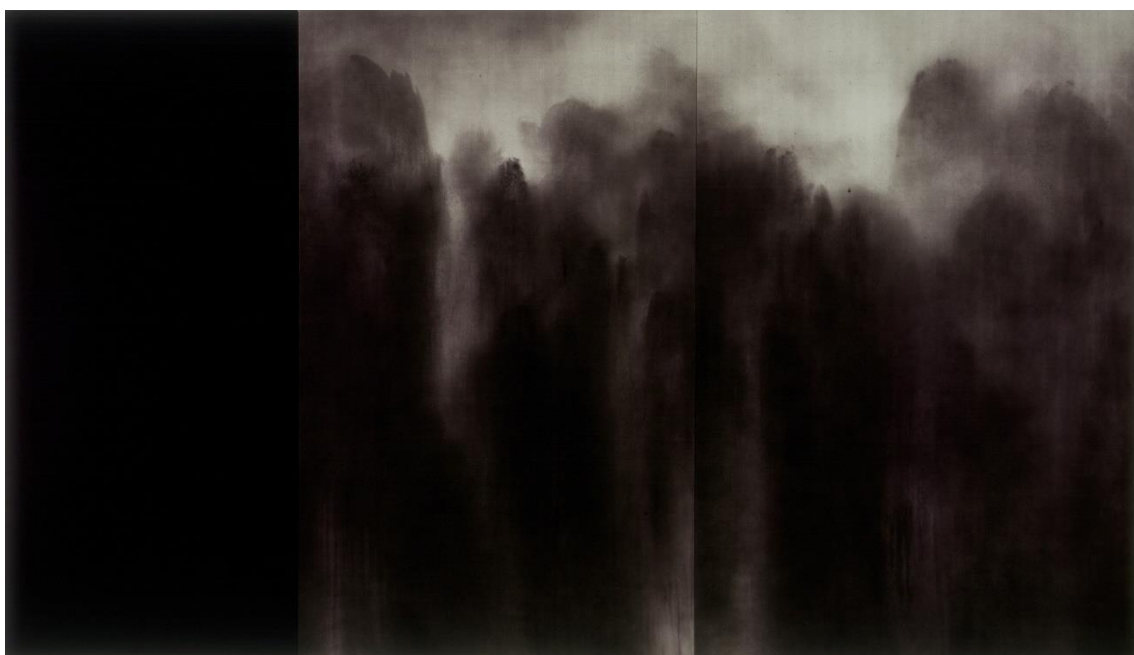


Fig 121 - Michael Biberstein, *Tripple- Attractor*, 1990. Acrílico s / tela, 290 x 540 cm. Kunstforum, Aachen, Suíça.



Fig. 122 - Michael Biberstein, *J- Attractor*, 1991. Acrílico s / tela., 340 x 195 cm.



Fig. 123 - Michael Biberstein, *T- Attractor*, 2000. Acrílico s / tela., 310 x 275 cm.
Coleção particular. Portugal.



Fig. 124 - Michael Biberstein, *Mood Indigo*, 2009. Acrílico s / linho, 180 x 220 cm. Colecção privada.

Tal como em Mark Rothko, em que a abstração não é um vazio de significado, mas um reflexo da realidade onde o espectador é induzido a experienciar uma espécie de drama, entramos na pintura de Michael Biberstein como se uma natureza nos envolvesse num espaço etéreo, ondulante; como se a paisagem fosse um caminho para planar (*Glider*), justamente sem um foco, uma direcção, de modo que a uma interioridade se acrescenta, e acentua, a própria eteridade do espaço pictórico e a sensação multidireccional. Algo que não subsume um ver de cima, ou de baixo, uma paisagem interior nem exterior, mas uma cinestesia. Colocando-se à distância de uma perspectiva focada para identidade de um lugar e de um ponto de vista divergente do pitoresco e da instrumentalização da natureza, Michael Biberstein dá-nos um percurso pictórico que confere várias vezes a preocupação pela responsabilidade de concretização de um processo que distingue o homem como ser errante dentro de uma natureza maior e, simultaneamente, a expressão de uma possibilidade de evocação da beleza pura da natureza como harmonia. Numa remanescente, mas actual, sensibilidade da pintura romântica, que como refere Célia

Montolío é uma possibilidade que vai aquiescendo uma propedêutica que faz convergir a origem da pintura, incluindo o sentido a dar a predela e monocromo:

«Origem e meta marcam encontro no apelo sensível da paisagem romântica, e penso que Biberstein recupera esta concentração de tempos em paisagem que contém simultaneamente a sua pré-história (marcada tanto nos monocromos como na predela que situa sob a pintura, como lendas enunciadas sem palavras, interpretações sempre abertas) e o seu desenvolvimento. O repto de Biberstein é provocar-nos a tornar concretas as paisagens possíveis, a localizar um ponto de quietude na mobilidade do panorama sempre cambiante dos nossos dias.»⁶⁹



Fig. 125 - Michael Biberstein, *Fernando's Glider + DNA stone*, 2008. Acrílico s / linho 180 x 410 cm. acrílico s / pedra, 50 x 80 x 40 cm. Coleção privada.

O pintor constrói uma didáctica acerca do que obsta (o que ele designa como obstacular ao ver), e o que se oferece ao sentir como uma impossibilidade de se focar na visibilidade pura, acresce como sentir cinestésico de uma possibilidade de ecrã de meditação que alude à natureza e à possibilidade de paisagem. Ou, como Michael Biberstein nos explicava (em Maio de 2011, no auditório da Faculdade de Letras de Lisboa):

«Penso que quando falam acerca da minha pintura “como apelando a um ver meditativo, ou um sentir ondulante”, estão certos... eu concordo, pois são ambas expressões de uma possibilidade acerca do meu trabalho que me parece ser verdade»

⁶⁹ Cf. *Idem, ibidem, id.*

As minhas pinturas podem ser paisagens, pois, mas não são paisagens interiores nem exteriores, porque não há essa dicotomia interior/exterior na minha pintura»⁷⁰

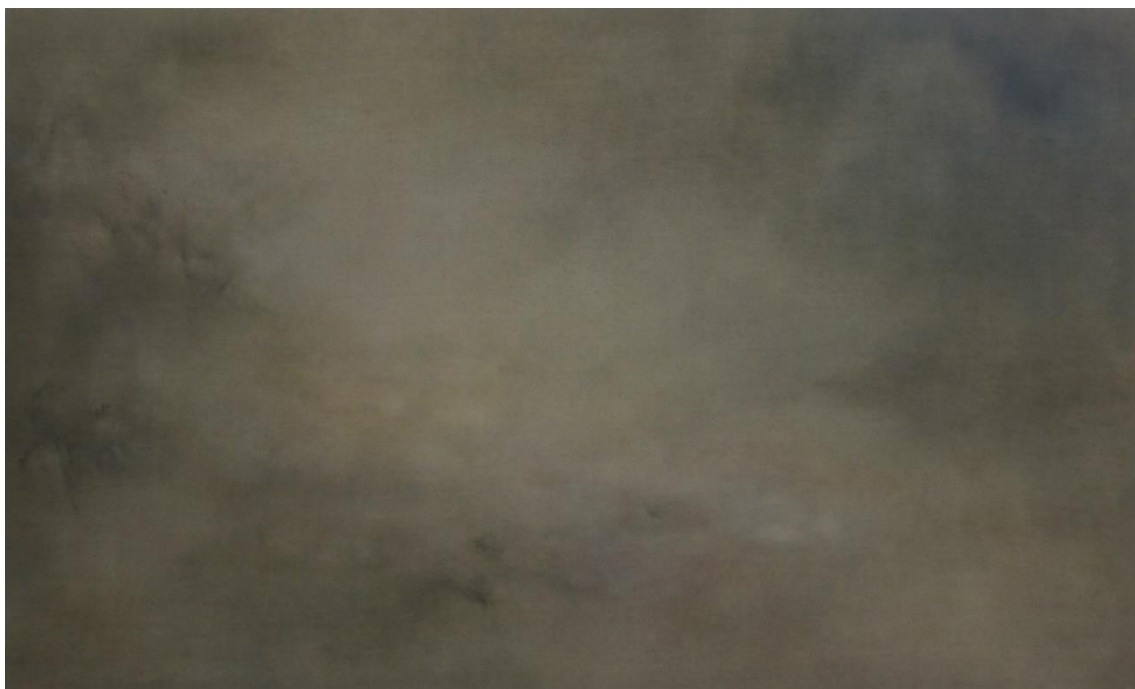


Fig. 126 - Michael Biberstein, *Green Glider*, 2009. Acrílico s / tela, 170 x 280 cm. Galeria Cristina Guerra, Lisboa.



Fig. 127 - Michael Biberstein, *Glider*, 1993. Acrílico s / tela, 180 x 320 cm. Gulbenkian / CAM, Lisboa.

⁷⁰ Cf. nota 40, cap. IV.

3 - Viagens ao Figural e Propedêutica da Espacialidade Pictórica. Gauguin, Bacon, Paula Rego, Caravaggio, Yves Klein, Rothko, Miró, Gerhard Richter e Michael Biberstein

Esta perspectiva otimista, crente numa religiosidade entre a arte e o homem, tem sido várias vezes sentida como uma corrente singular entre as vanguardas modernistas. Talvez ela possa, não obstante as tentativas da vanguarda para a construção de uma linguagem de arte autónoma, pensar-se como algo que permanece ou que atravessa o modernismo, numa tonalidade mística que pode ser sempre sustentada pela própria naturalidade com que a pintura continua a afirmar-se como um mister de saber e experiência da cor. Contudo, a sua emergência envolve-nos numa perspectiva de recriação de valores para congregação de uma ética em sentido alargado à natureza e, consequentemente, a uma propedêutica que nos reencaminha para uma ideia da importância do figural na pintura.

Se a ruptura entre a subjectividade e a construção duma nova identidade nos coloca como hipótese uma visão de como os processos contemporâneos privilegiam proposições cinestésicas, quer em função duma apropriação da propedêutica da reflexividade da contemplação do estético, quer como tentativa de actualização de planos de aproximação à narrativa mítica, considerámos um contágio entre o sentir teátrico e a actualização da compreensão do performativo e da reflexividade dos afectos e perceptos estendidos a um sentir diferente e pleno de sincretismo. Este sincretismo é fruto duma dissolução de fronteiras estilísticas que se exemplificam por um retorno ao purismo do estético natural e um confronto com a relação que se cria numa tragicidade de relação da sustentabilidade da condição humana como ser natural e criativo.

Gauguin, Yves Klein, Rothko, Miró, Bacon, Paula Rego, Michael Biberstein e Gerhard Richter representam, quanto a nós, propostas que desenham essa propedêutica de *uma metaforologia criativa* e condicional ao humanismo e transformadora da cultura, que, à semelhança de uma *metaforologia poética*, tentamos rever, numa aproximação ao panorâmico de uma ordem para-filosófica acerca de como pensar o todo e transportá-la como questão para o plano pictórico.

De entre eles, Yves Klein, Bacon e Paula Rego organizam um grupo de questões que divergem da questão da paisagem que nos outros autores se enfatiza como uma escolha mais evidente. Yves Klein é, não obstante, um autor que deixamos como exemplo da questão que atrás se abriu em relação ao significante/a-significante da obra de arte e

que reconsideramos como alusivo de uma mediação da etapa entre o vazio *nhilista* e o místico religioso da unidade canónica no plano da pintura. Bacon e Paula Rego, continuando na excepção à paisagem e à natureza, exemplificam traumas e modulações de uma implicada narrativa trágica, um trânsito pelo horror, pelo grotesco, mas ainda se ajustando a uma discussão sobre a espacialidade do figural e a carga humano/figurativa que na obra deles se desenvolve e revoluciona uma comoção ao límbico da natureza humana, que importa uma subjacente derivação ao trágico de Caravaggio. Por último, haverá outras relações importantes em toda a cinemática pictórica e no que se pode apor ao que confere o paradoxo entre limites atmosféricos de tragicidade, inquietude dramática e a alegria ou celebração do purismo da beleza, ou da ironia e da comicidade. Apesar de todas as configurações que tentamos de seguida entrelaçar serem susceptíveis de poder ser exemplificadas por muitos outros pintores, é uma escolha que releva em cada um dos eleitos a certeza de contribuírem para um esclarecimento sobre a inquietude da beleza e a espectacularidade do trágico.

Dialogamos sobre como esta última relação se funde na natureza do pictórico e na qualidade expansiva da compreensão das possibilidades da criação, atravessando essa síntese reflexiva do silêncio do pictórico, quando uma vibração da imagem visual é tangencial à condição da composição, como numa visão perceptiva de fenómenos ditos espectrais e em alusão a perceptos e afectos de ordem espaço/temporal; consonantes numa temática cientificamente contextualizada, que, ainda assim, resultam em imagens de um processo comunicativo poético, apresentado de novo como numa apresentação da sua potencialidade audível. Poderemos, então, nesta última consonância cinestésica, abrir a discussão sobre o anátema do problema do ante predicativo e da possibilidade de comunicação da imagem visual? Ou, o silêncio é uma passagem para a percepção radical e significativa do espaço visual como imanação de possibilidades? A utopia da sua realização perceptiva será ainda alusão de um apreender a toponímica em estado de dilatação espacial, reparando a unidade da origem e do término da condição do processo pictórico? Ao mesmo tempo, que haverá de sítio real no sensitivamente imaginário deste ponto de partida, aquele que dá lugar às imagens de um topo tão alongadamente circundante que, dir-se-á estar algoritmicamente tão distante do mensurável que dispensa a condição de maior proximidade a?

A verdade é que a figura na pintura corresponde a um problema de dar significado ou de conectar a possibilidade de significação ao seu limbo, como se prevalecesse um resto que lhe é configurável e, no sentido de uma consequência, se interpela criando uma

tensão ao que não figura senão como potencialidade de criar emoções num campo de forças. O figural de Gauguin, Paula Rêgo e Caravaggio, obedecem, no entanto, a uma diferenciação dentro da semelhança que se origina pela noção de campo de cor, e ausência de figura, que toma a sua exemplaridade nos casos mais significativos de Miró, Rothko, Bacon e Michael Biberstein. No entanto, tentamos entretecer aspectos de um campo de potencialidade da sensação do figural que implica no pictórico aspectos cruciais para a transgressão de possibilidade de que o se configura sobre o espaço pictórico, conter derivações de um esvaziamento da figura até uma profundidade de sensações que remetem para a indiscernibilidade do que se pode dizer como pequeno contexto de campo do figurável até à sua emersão em espaço potencial de sensações tópicas de uma abertura ao Trágico e às derivações entre a Beleza, o Feio e o Horror.

Tentamos de novo inventariar aspectos que revisitam uma visão geracional de figural, como algo que se potencializa em detrimento do culto da representação, ou de uma toponímia inversa da representação perspectivada do espaço real renascentista.

Em todos eles, podemos elencar uma tentativa de des-subjectivação do real e uma prospecção de campo tonal que cria apagamentos do retrato do humano invectivando-o a plano de fundo e corporização da experiência do pictórico, construindo o seu problema original de encher o espaço vazio, esvaziando-o do figurativismo. O pintor toma-se mediador entre o que é uma forma abissal e a sua projecção na materialidade do gesto, do movimento do corpo na impressão de um compósito de sumativas experiências que ritualizam o pictórico na sua materialização sem uma possibilidade de síntese formal. Um espaço branco de tela, ou um espaço negro, ou um empastamento de ritmos cursam o trajecto desse esboroamento entre o nominável da representação até à sua expectativa como ambiguidade de representável fundo, para uma epifania de pulsões, indigentes ao que conhecemos como a medida de equilíbrio e a vertigem de irrupção da personagem – a que não é nem a projecção do autor, nem a de uma dialéctica entre sujeito racional e imaginário de uma forma substancial e aquietada.

Como Gauguin pergunta em nome de um coro operático e anacrónico: *De onde viemos, Quem somos e para onde vamos?* Perguntamos nós: desde “onde” a natureza e a arte se recriaram numa ambivalência? A perspectiva da arte é consonante a um caminho singular do homem? Que drama pictórico enquadrará uma mitopoética da relação entre natureza e criação humana? Haverá uma perspectiva de viajar pela natureza, através da arte?

3.1 – Gauguin. Partir de Viagem ao paraíso primitivo com gente humana lá dentro

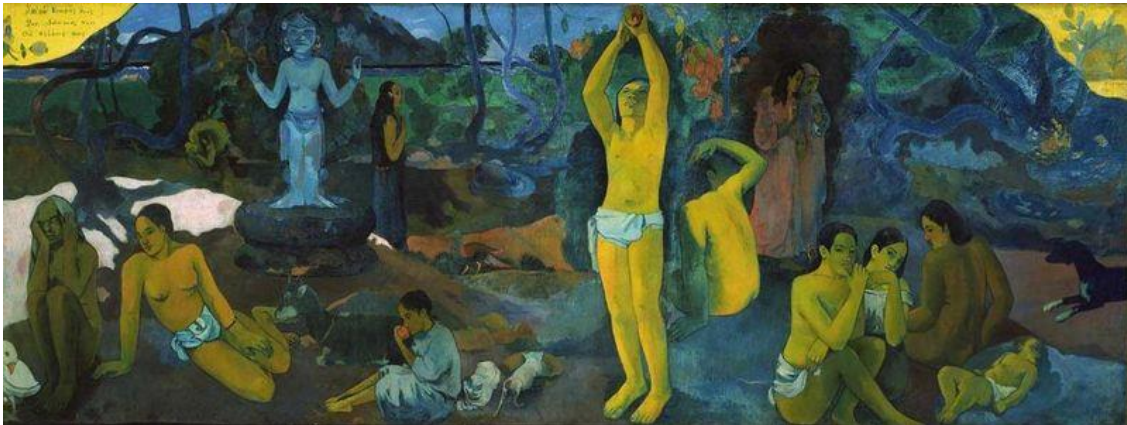


Fig. 128 - Paul Gauguin. *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?* 1897. Óleo s / tela, 139,1 × 374,6 cm. Museu de Belas Artes, Boston.



Fig. 129 - Paul Gauguin, *Mahana no Atua (Day of the God)*, 1984. Óleo s / tela, 66 x 87 cm. Art Instituto f Chicago, EUA..

Gauguin viaja até longe e das suas paisagens ecoa uma vida de paisagem e figuras humanas, como se a pintura documentasse na paisagem a beleza exótica, uma natureza pura, ou quase selvagem. No contexto do início do séc. XX, podemos dizer que o pintor foge da civilização à procura de um lugar paradisíaco de *naturans*, e que o lugar a que chega representa um encontro com um estado comunitário primitivo onde a civilização,

não teria ainda profanado a cultura.⁷¹ Tal como nos diz Oswald Spengler, em *A Decadência do Ocidente*. Por isso, podemos dizer que Gauguin viaja até à natureza, mas ainda ao encontro da cultura das gentes de Taiti. Mas não poderemos deixar de dizer que haverá sempre um lado exótico de espectador na sua obra, ou um sentido ambíguo que advém da descoberta, e, neste caso, da consciência de Gauguin enquanto ser exilado de um mundo distante. Gauguin e a sua obra configuram esse entretanto de um simbolismo vivido desde o espectáculo da luz tonal quente de um lugar equatorial luminoso e, ao mesmo tempo, impregnado de violáceos e misteriosos azuis e sombras da paisagem, de

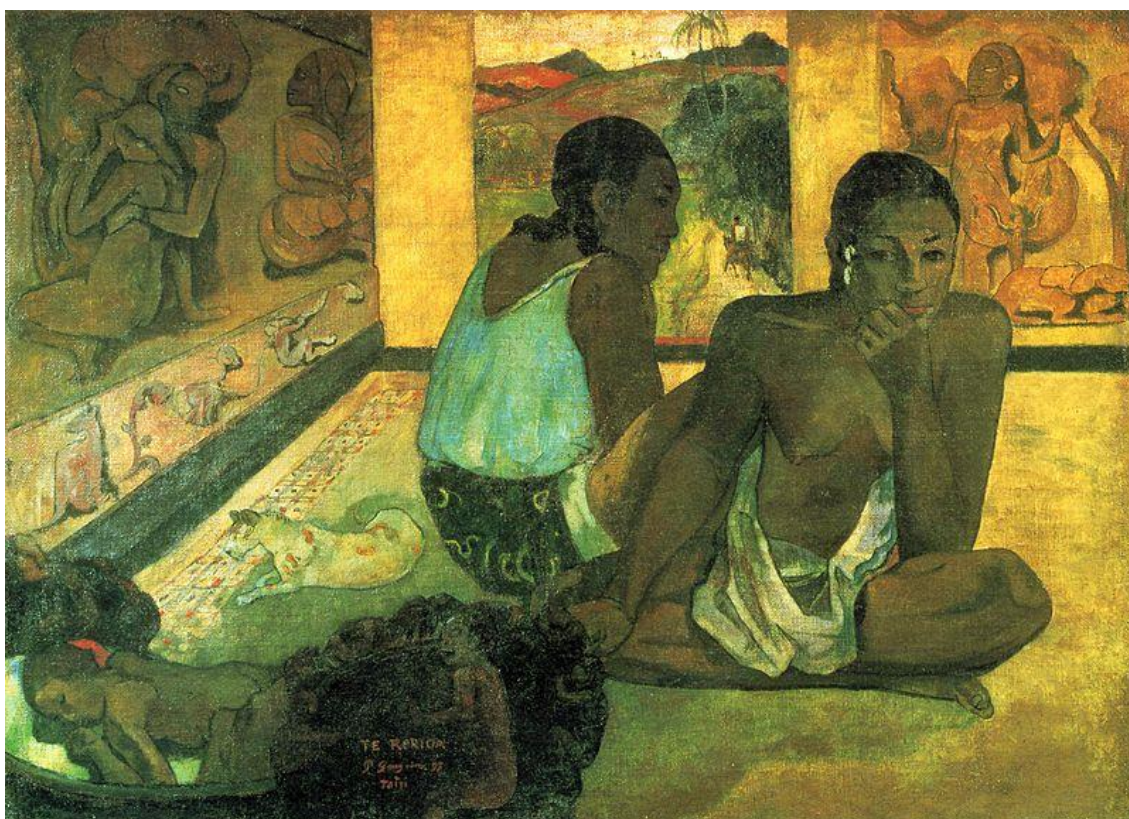


Fig. 130 - Paul Gauguin, *Te Rerioa (Le Rêve)*, 1897. Óleo s / tela, 95 x 132 cm. Courtauld Collection, Londres.

tal modo que a sua pintura não terá nunca a suficiente fotogenia para nos ser dada como um legado dos meios técnicos-virtuais. Na verdade, a beleza da sua obra irradia como pregnância de estado contemplativo e duma velocidade aquietada pelo espaço e ritmo de um lugar determinante para pactuar com a sensibilidade da natureza em estado selvagem e ao lugar de um espectador deslumbrado com a sensualidade e o sentir feérico de um

⁷¹ Ao longo da obra (no original: *Der Untergang des Abendlandes*) o autor vai focando como o conceito de cultura cessa quando nasce a civilização. Portanto, para o autor a decadência ou o declínio do Ocidente confere igualmente com a decadência da cultura a que nenhum estado do Ocidente poderá retornar enquanto exemplo vivificado de cultura. O sucessivo sentido que foi dado à história da sua organização civilizacional e ao progressivo desvio de uma primitiva vida em comunidade obliteram qualquer possibilidade real de retornar a uma cultura, de acordo com o autor. Cf. Spengler, Oswald, *A Decadência do Ocidente. Esboço de uma Morfologia da História Universal*, Rio de Janeiro, 2013.

estranho que não se acomoda verdadeiramente, mas, antes de mais, se assombra. A sua obra representa a gente e o feminino no seio da nomenclatura de um simbolismo decadente. Os modelados da sua pintura continuam uma poética do espaço expressionista que se transfigura, coetânea com o sentido dado à cor e à sua relação com o fundo, numa



Fig. 131 - Paul Gauguin, *Joyeusetés*, 1892. Óleo s / tela, 75 x 94 cm. Museu D' Orsay, Paris.

revolução modernista de enquadramento e criação de atmosferas de luz, cor e figura. A relação de Gauguin com um povoado, com uma cultura e com um lugar exótico não têm reflexos de uma ironia romântica ou distingue-se pela tentativa de enquadrar figuras humanas, gestos, rituais e seres na paisagem - criar contiguidades entre a interioridade, configura um ondear entre exterioridade da natureza que envolve uma nova dimensão de retrato da figura humana feminina. À semelhança da obra de Matisse, quando em viagem a Marrocos, a expressão da luz e da cor referem uma visão do ser humano na paisagem num registo lento (e não um diário de apontamentos de um viajante de passagem). Como se o pintor estampasse não a figura sobre o fundo, mas a estranheza da beleza que advém do processo de estampagem contíguo aos fundos e à criação de emanções de planos e

volumetrias aplanados pela sensação háptica de lugar e pela sensualidade quente e lenta que emana do gesto natural e, simultaneamente, da pose da figura.

A viagem de Gauguin é uma viagem duradoura, que envolve uma revolução na vida do pintor, mas ainda um pronúncio de uma fuga para o diferente, desde uma percepção de tédio e premissa de potencialidade de estender a obra e o simbólico a uma iconicidade acerca do primitivismo e do selvagem, ou à procura do lugar em estado puro, como modo de preservação do natural. Sem o sentido de uma ironia nostálgica, a procura desta pureza cultural releva a unidade das sombras que povoam os espaços, mas a nudez das personagens reflectem, ainda hoje para nós, essa especularidade de uma anatomia do espaço e de uma imagética de corpo *primitivo, como cabeça-paisagem* ⁷² que processa uma transfiguração maravilhosa do escultórico para a pintura. Como se árvores, animais, plantas e mulheres sintetizassem um jardim das delícias, e tudo fosse emanção das raízes de outros seres, num apelo ocre que, em plano de proximidade, recria uma cena de olhares que nos enfeitiçam como se habitassem toda uma paisagem de luz ocre, onde a carne é, simultaneamente, um reflexo de terra e do *corpo-rosto* ⁷³ que nos olha. Na sua encantatória sedução, onde o puro da natureza é uma dádiva, mas plena de fatalidade, a beleza é o mistério que encontra na nossa visão um reflexo dessa diferença, desse encontro e desencontro do paraíso de Gauguin, pois envolve, aquece e recria um molde onde nós nunca poderíamos entrar. Ou, talvez não seja totalmente verdade, já que a humanidade das personagens e a sua elocução sobre uma narrativa de prazer nos contagia ao mesmo tempo que nos inquieta: a pose onde a nudez vibra é sedução, todavia uma sedução encantatória que se dá no espaço total da paisagem de linhas orgânicas, plena de uma ressonância vital que reinventa sobrevivência dos seres nos seu habitar e o papel da carne feminina como oferenda ao insigne estrangeiro. O desejo, enquanto um poder ambíguo de exposição submissa e *naturans*, desvela-se sobre o fundo mítico das formas das árvores e da mancha que não fixa um contorno, mas vai impregnando a luz dourada crepuscular e violácea na beleza de uma unidade – Gauguin e as suas personagens traduzem uma estranha beleza e uma certa derivação de beleza pura que não podemos deixar de comparar com o exotismo das *Demoiselles d'Avignon*.

⁷² Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 247-8.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 248.



Fig 132 - Paul Gauguin, *Manao tupapau* (*L'Esprit des morts veille*), 1893. Óleo s / tela 73 x 92 cm. A. Conger Goodyear Collection, EUA.

Vemo-las na paisagem e o que nelas é anúncio do sujeito afectado pelo que fica em aberto na natureza pura, pertence a um mundo de sombras/estampas que irradiam sobre uma certa eloquência da inquietante ondulação do todo. O fundo e as suas emanções para diante até ao confronto do olhar; e como o olhar consegue dissolver o rosto no corpo-selvalgem, ao poder do encontro que responsabiliza o ser no vazio expectante do infinito.

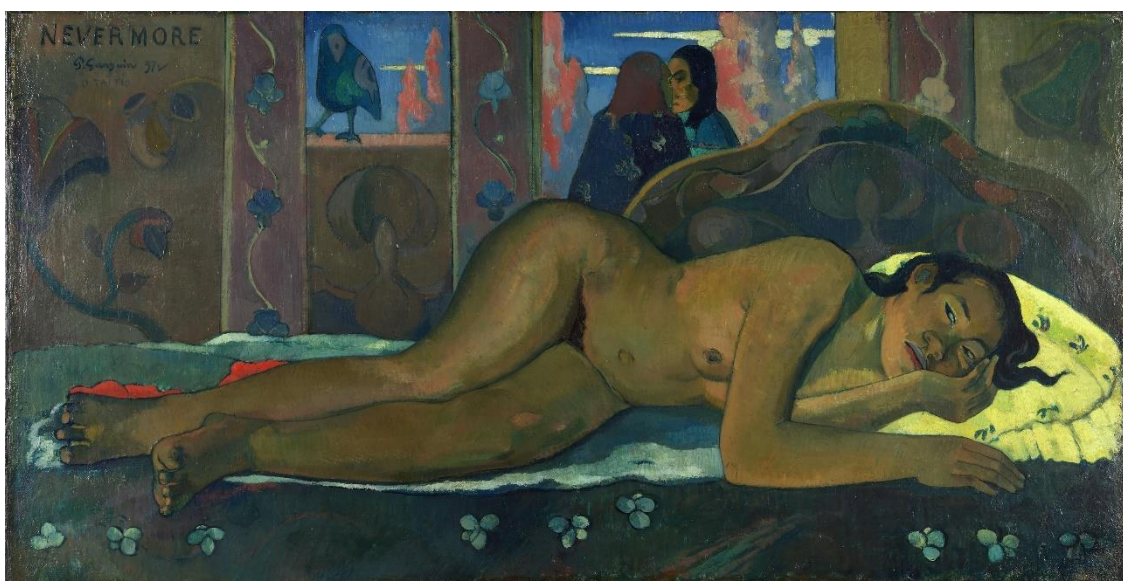


Fig. 133 - Paul Gauguin, *Nevermore O Taiti*, 1897. Óleo s / tela 50 x 116 cm. Courtauld Collection, Londres.

Mas, ainda, o nosso olhar de estrangeiros entontecidos na vibração do espaço sabe como a beleza pode ser encantatória e desviar-nos eufemisticamente para o lugar da arte e da estesia enigmática. cremos que nas pinturas de Gauguin as mulheres e as figuras são matéria de uma fortaleza bruta, primitivamente fechadas no seu molde de felicidade equivocadamente sedutora, de uma pureza resguardada da violência do desejo.

Neste sentido de viagem, aliás comum entre pintores em busca da luz do Sul, a ideia de beleza subjectiva cruza-se com a derivação de um esgar histórico de exotismo que, para abrigar uma evocação do natural, não deixa de criar resistência à reflexividade abrindo o sentir teatral. O abonado paraíso vela e desvela a desinência do feio/exótico, assim como o da frugal designação de pureza que encarna a nudez humana. O figural da composição é fruto de uma mestria: a reverberação de sensações de uma unidade fundo/figura que se tomam lado a lado, e, todavia, se abstraem de quaisquer efeitos decorativos da cor, do desenho da figura na composição pictórica. Por outro lado, tudo pode dar lugar a uma vaga de sensações hápticas, tal como Deleuze refere: Gauguin reintroduz uma harmonização entre planos e o modo háptico *da mancha e do traço*, desde o *facto do pictórico* chegar, por fim a ser o *bloco de imagem*⁷⁴ crepuscular. Neste caso, uma figura-sensação onde o figural transfigura *naturans* em figural mítico-feiticeiro, a carne num vestido de robustez, todavia, inconforme à fragilidade da pulsão de desejo como complementaridade e bem-estar.

3.1.2 - O trânsito grotesco da nossa carne. Do horror e da Tragicomédia em Caravaggio, Bacon e Paula Rego



Fig. 134 - Francis Bacon, *Três Estudos para o retrato de Isabel Rawsthorne*, 1966. Óleo s / tela, 81,3 x 68,6 cm. Tate Gallery, Londres.

A máscara da carne em Francis Bacon, e a sua viragem ao abissal sentido de um trânsito

⁷⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002, pp. 234-9.

pelo horror do lado animal transfigura o bestial da nossa condição, obrigando-nos a repensar a modelação da fragmentação da figura como uma desinência para um figural de bestialidade e do horror da experiência desconstrutiva da figura humana. Este figural, sublima, por sua vez, a diferença entre uma visão háptica do fragmento e a visão de fragmento como moldura de um retrato humano modernista - questão que torna a obra de Bacon exemplar de um enclave reflexivo pressuposto no seu sentido enigmático: a estranheza da carne é o lugar onde se acrescenta uma cinemática de figura que faz a passagem do figurativo para um teatro do horror. Mas, por ser excessiva a passagem entre figura e disformidade, poder-se-ia ainda evocar a infirmitude.

No seu denso sentido de háptico do espaço cromático, Bacon constrói uma ideia de figural que o ser processo pictórico arredonda com a linha e a mancha, para encenar e criar um desvio do escatológico da beleza humana: um feio que, entretanto, quanto a nós, é lugar de encenação para um corpo de imagem tangencial ao horror e ao abjecto. O cinemático dá-nos, entretanto, uma imagem de lugar onde não há possibilidade da figura permanecer. Assim, reconhecemos a passagem para além da representação da figura e como ela é mediada pela focagem do corpo-rostos; e da importância de desmembrar, desta maneira, o rosto, porque a cabeça perde a sua vertical hierarquia, acrescentando à bestialidade uma sensação figural acerca do visceral, mais próxima de uma não-estrutura animal, como se evocasse uma ameba-humana. O figural e o horror de Bacon apresentam-se como se a cor abrisse um parêntesis no espectro da representatividade da figura ao desenhar-se. Tal como Deleuze nos diz, uma carne com sentido do vivaz e do abjecto que faz de Bacon essa referência ao teatro das sensações da carne e à bestialidade inerente ao ser humano, em sentido figural, e que se opõe ao figurativismo, sem, no entanto, ser abstracta.⁷⁵ A cor sombria e a cor como plano de carne criam entre si planos de unidade que surgem duma confinidade estrutural reaprendida do valor do cromático e, mesmo assim, repercutindo a ideia de figura a uma espaço-temporalidade da visão mínima ou do reduto do fragmento que a teatraliza. Entre os tons da carne e do sangue, os planos de fundo arredondam-se para criar uma visão simultânea do desfalecimento da figura e do seu contorno – o valor de claro-escuro para criar a volumetria é transgredido, de modo a que a forma e a noção de um reduto sentido espaço-temporal do fragmento conforma a imagem ao espaço-tempo em que uma ideia de visceral se expressa como antecâmara do grito. Desde modo, retomando os sentidos de uma sensação de valor cromático, Bacon reconduz uma forma de infirmitude com sentido centrípeto do espaço e da possibilidade

⁷⁵Cf. *Idem, ibidem*, pp. 11-15.

do espectador o testemunhar enquanto passagem e possibilidade de um horror carnal vivo, mas ideia fugaz acerca do visceral se expressa como antecâmara da morte, do suportável-insuportável. Tudo o que há de instintivo pode designar-se nessa possibilidade de coaptar o instante de uma impermanência do tempo de sentir a forma-disforme. É, por isso, uma possibilidade de dar consistência a uma metáfora subliminar que nos reconduz a uma paleta de sombra em consonância ao fundo e, nela, ou entre esse parêntesis de fugacidade,



Fig 135 - Francis Bacon, *Portrait of George Dyer Talking*, 1966. Óleo s/ tela, 200 cm x 150 cm. Coleção particular.

ao desenho desmembrado da figura, que o espaço comunica entre luz e sombra, por efeito de complementaridade. Esta viagem é uma viagem aos interstícios de uma bestialidade frugal, mas como se essa tônica nos ligasse a um insólito estado de redução canónica e mínima do ser e do vivaz que nela se sublinha.



Fig. 136 - Francis Bacon, *Seated figure*, 1983. Óleo s / tela, 71 x 101 cm. Coleção particular.

Contudo, e tal como em M. Rothko, as oscilações da cor, como planos de sombras e planos de iluminação, constroem-se numa percepção reflexa entre o próximo e o distante e, a um só modo, numa continuidade para uma possibilidade de criação de um plano de densidade cinestésica. A densidade desta natureza usa em Bacon ainda um redondo e uma linha que também esboroa a diferença entre figura e fundo, mas neste caso para nos focar nesse trânsito pelo horror que se contempla num instante de proximidade do ínfimo.

Como nos explica Deleuze, o sentido abissal do grito em Bacon gira em torno duma proximidade háptica que refere esse horror enquanto carne e não rosto, enquanto besta ou infra matéria de sensação animalesca. A cor das carnações, tão sensivelmente perseguida como modelo de carácter da paleta e da mestria do ofício de pintar, tem em Bacon, à semelhança de Soutine, um exponencial de desconstrução do que será a terrível viagem ao absurdo desfazer do erotismo da pele humana, mas ainda da sedutora figuração do nu e da beleza da pele feminina, em especial.

Acrescentaríamos: como se apertasse o cerco a uma unidade semântica da vida, Bacon estabelece um paralelo com a cidade recôndita, encima, como ao florescer da beleza renascentista, o excesso da vida modernista e põe a nu a obsessão da vida como transgressão limítrofe do vitalismo. Bacon, na sua fortaleza (resistência quase inextricável), convive directamente com a decadência estrutural acerca da vida saudável, que se cultua entre intelectuais e artistas. Afins da última metrópole modernista, o lado extravagante conjuga a procura de aditivos ao excesso da arte, tanto quanto é possível de dizer de um pintor que resistiu vivo a esta experiência contra-natura.

O lugar da pintura de Caravaggio serve aqui para continuar a estabelecer um paralelismo com o trágico e ao modelo da pintura como aproximação ao real. Portanto, tomaremos Bacon como aquele que adentra a carne de Caravaggio, numa sobreposição da elocução da vida e da morte para o giro do desfalecer de uma natureza em grito arrepiante. O que o seu cromatismo, em tom fatal e teatral, evoca como aproximação ao real, relembra o lado obscuro dos escombros e da penumbra das gentes da taberna e dos prostíbulos eludida na pintura dos seus contemporâneos renascentistas. Se tomarmos o «ver para crer» em *A Descrença de S. Tomé*, de Caravaggio, como refere Carlos Vidal,

encontramos um extemporâneo sentido de uma «visão de cenário, que indevidamente relaciona Caravaggio com um terrível realismo»⁷⁶.



Fig. 137 - Caravaggio, *A descença de S. Tomé*, 1601-2. Óleo s / tela, 107 x 146 cm. Bildergalerie, Potsdam.

Se Caravaggio é quem nos surpreende na tonalidade de uma realidade suja, feita de gente humilde, encenando uma viragem do barroco e do teatral ao lugar da vida e da morte, Bacon será quem recria o arrepio do sentido deste toque de uma outra e mais extensa piedade do sofrimento da carne, porque sofre e sustém o fluído do prazer e do trágico acidente, que manifesta o que se acerca do ser vivo nela pulsa.

Na paleta de Caravaggio, as carnes tomam o azul esverdeado da morte e o rubor do sangue, enquanto em Bacon o timbre de uma beatitude aparecida carne rosada se une

⁷⁶ Vidal, Carlos, “O Terrível Real é o Horror da Arte (Uma Nota Sobre O Realismo)”, in *O feio para além do belo*, CFUL/FBAL, 2011, pp. 56-76.

ao exponencial desmembramento da figura humana, ainda assim, como se as vísceras exclamassem a mesma piedade desde uma sacralidade orgânica e vital. Os amarelos de Bacon e os verdes água reúnem o que se liga ao sentido de um quase exagero do prazer interior e cenográfico de um abismo acerca da natureza vital. A carne enrubesce ou toma do contraste aquoso do verde e do violáceo a grandiloquência do fechamento num cenário em que somos intimidados ao despudor do prazer, da dor e da ressaca que as une. O lugar da cena apresenta essa impermanência que se arredonda numa histeria escatológica: os ritmos do gotejar do sangue, do fluido seminal, da dor espasmódica dos órgãos vitais, sibilam um instante de horror maior: como se ao golpe de espada de Caravaggio se cingisse um plano de corte do pescoço da cabeça de *David e Golias*,⁷⁷ e, assim, víssemos um pedaço de cabeça onde a carne esbracejasse. Por isso, falar da pintura e da criação em Bacon compreende, também, este trânsito que reabre o problema do cromatismo e do colorismo a um estágio pré-linguístico. Na visão de Bacon, um espasmo do humano desce ao límbico de sensações sem equilíbrio, apertadas dentro de uma qualquer história tão sobrepujada de gestos instintivos que nada sobra de grotesco e cómico. Um trágico percurso a esta irracionalidade e à representação figural de uma humanidade perpétua em desequilíbrio de habitar o puro espaço do instinto.

Depois de um salto sobre o abismo; num infinito de sentido inverso ao trágico e à comoção em Rothko, não é o nada que se habita, mas o tempo de um grito e o espaço que se desenha de um total não abrigo inefável. O que também somos, ou a contemplação de um trânsito ao horror da nossa infra humanidade, conduz-nos ao extremo de uma ante espiritualidade do ser, ou mesmo da negação terrível e sincrética da nossa condição que se desenha num recuo ao significado de ser vivaz e reter o tempo e o espaço nessa abjecção. Os violáceos de Bacon e os seus vermelhos sangue e rosáceos, ordenam dum modo flutuante uma irrupção desse desequilíbrio em grito, em espasmo predicativo de um desmembramento do espírito e da verticalidade do ser. O vivaz da carne é, por isso, um arrepio entre o ser vivo e a consciência de si como animal vindo à superfície, num esgar que se foca entre outras tonalidades, sombras ou as cores secundárias (como os verdes e os castanhos avinhados que cortam a figura e não servem apenas para a recortar). A possibilidade de o vermelho e do amarelo cumprirem o sentido háptico de uma sensação quente, conjuga-se a essa proximidade do plano de emanção ir para além da figura, como fluxo de respiração. Deste modo, a figura, além de flutuante e ondulante,

⁷⁷Referimo-nos à obra de Caravaggio, Michelangelo Merisi di, (1571 – 1610) *David com a cabeça de Golias*, 1609-1610, (óleo sobre tela, 125,5 x 101 cm), actualmente na Galeria Borghese, Roma.

configura o cheiro dos líquidos e excrementos nauseabundos; o espectro do que se desgosta e repudia numa cinestésica configuração. E nenhum outro sentido do espaço de intimidade tem essa dignidade pictórica de nos falar de uma não-obscura naturalidade como a que se torna residual em Bacon: descer desde uma soberania purpúrea até ao castanho rombo, passando pelo foco de luz amarelo e o violeta pútrido, incomoda-nos em inversão de valores - sobre o que de erótico e vivência de sensações pode ser a tragédia de um subliminar estádio de viver e experienciar o lado mais abscondido de um prazer negativo do horror, cita-se o horror como se, uma vez tangenciando-o, nos demovéssemos à fuga - ao trânsito do caos para a anunciação de uma metonímia de beatitude acerca do sofrimento que o ser vivo abre enquanto vitalismo, organismo mínimo de instância vital. O caos das sensações é tocado e testemunhado como matéria maculável e embrutecida pelo desenfreado e mesmíssimo comprazimento de um hedonismo decadente ou, em fim, na “recitação” do seu grito.

De outro modo, Paula Rêgo introduz-nos no espaço das figuras humanas. Uma pintura acerca de outros gestos sobre o habitar e a vida e o desejo, que uma figuração do grotesco, nada paradigmática da beleza feminina, assume muitas vezes o plural de uma recitação especial acerca do drama da história da condição humana. Este drama é passível de encaixar numa certa história anacrónica acerca da misoginia do ver a figura feminina, mas, ainda, acerca do intrínseco drama de ser pessoa. Do encontro com o mal e o feio do ser humano, vai considerando aspectos de uma visão que nos parece incrédula sobre a complementaridade entre feminino/masculino, também. Em certo sentido, é o próprio tema da figura que é afrontado, desde logo como um limiar difícil de transpor, já que implica um discurso modal pela negativa da beleza, mas a que Paula Rêgo se vai conformando, com uma forma poética e expressão cuidada de representação. De tal modo, que as figuras grotescas escondem labirínticas e subtis histórias. Digamos que as figuras femininas, aparentemente encerradas nas histórias femininas, insinuam uma heroicidade negativa, uma espécie de narrativa implícita que insiste sobre o domínio masculino e a sua reversibilidade: o que ora é dor contida, ora serenidade terna e absurda, será depois possível lugar de um enquadramento da fatídica história ou de uma tragicomédia grotesca.

As figuras vivem dentro da sua expressão grotesca como dentro de uma máscara que esconde linearmente a natureza visível das suas atitudes. Assim, se aquelas meninas colossais, de pele escura e feições muito adultas, são pequenos diabinhos que já não têm inocência, sê-lo-ão porque reconhecemos também as máscaras de um confronto permanente, colocado à nossa contemplação — a beleza e a veracidade dos seus gestos é

uma descoberta significativa que encaixa por domínio naqueles corpos grotescos, ou por submissão?

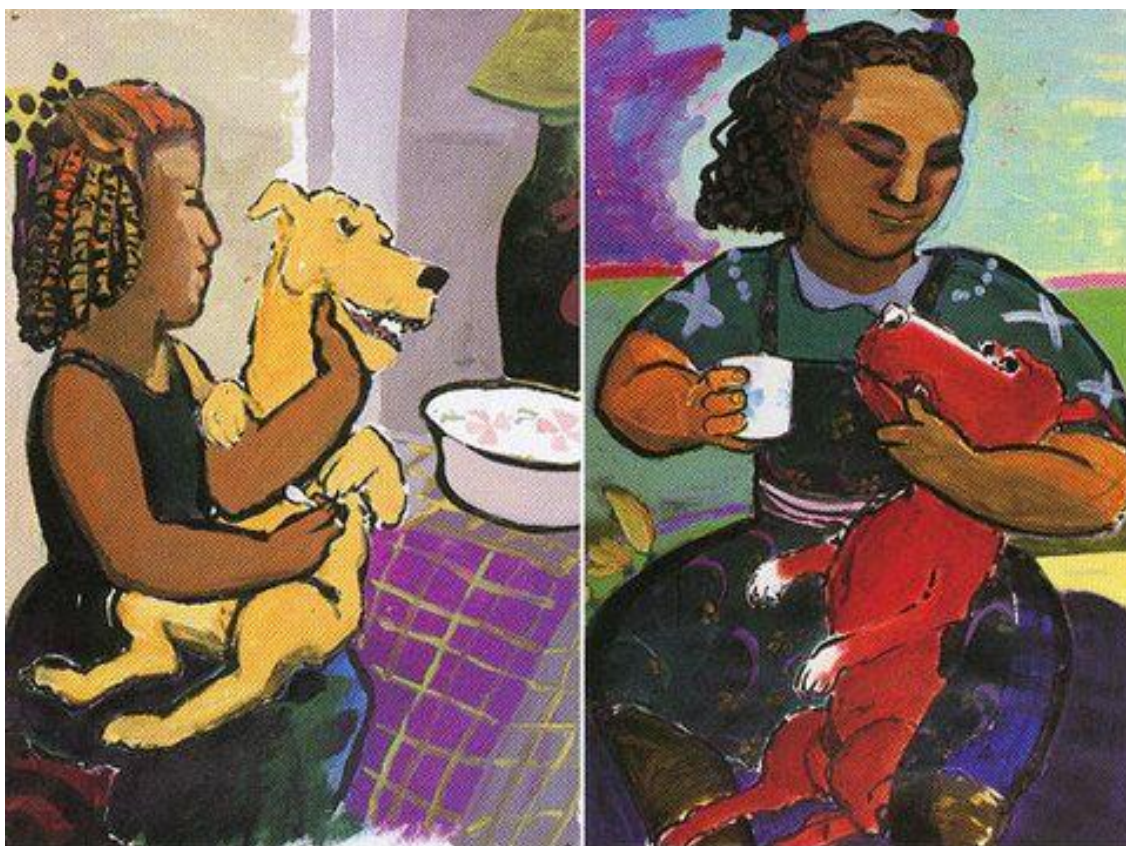


Fig. 138 - Paula Rego, duas pinturas da *Série menina com cão*.1986. Pastel e óleos / tela 120 x 160 cm. Casa das Histórias, Cascais.

Não podemos sequer anuir tão simplesmente à ideia de que nos falam de uma inocência perdida⁷⁸; na verdade, a sua beleza, um pouco disforme e amadurecida, torna-as tão torpes perante o discurso visual das suas perguntas e medos, tal como a etérea beleza tornará as outras meninas ora em inocentes anjos, ora em perfeitos diabinhos escondidos numa aparência angelical. De modo que a pintora escolhe o lado da máscara que pode fazer surgir uma vida própria e uma identidade livre da suposição do olhar dos outros, especialmente o olhar histórico da beleza feminina. A pintura figural, não obstante a figuração e o desenho, enquadra o “como se”, que nessas meninas feias e mal-entendidas, incluindo os gestos (nas suas diabruras e pecados), de um conflito entre a liberdade e o domínio do inconsciente. De tal modo que é este mesmo processo de pintar em modo grotesco que permite tanto a intimidade das cenas, quanto a nossa crença na força da personalidade e do seu sentido figural. O parêntesis a um certo ornamento do

⁷⁸ Cf. Almeida, Bernardo Pinto de “Girls and Dog”, in *Paula Rego*, (catálogo), Lisboa, Centro de Arte Moderna, F.C.G. 1988, cap.8, pp. 154-179.

cromatismo, toma em Paula Rego um valor do traçado do desenho e da representação, mas que acentua a utilização de um modelo vivo e como este serve para criar verosimilhança a uma medida de um gesto – o gesto que escolhe um momento espaço-temporal apropriável para a tensão da história, para criar o figural do drama psicológico de cada imagem

Entre Bacon e Paula Rego a diferença consiste no recuar de um plano de imagem sobre o trágico: a composição de um trágico modernista e actual que redime a figura e os planos de uma narrativa trágica a fragmentos que operam nessa densidade escolhida por eleição de um poder determinante da extraterritorialidade de contar por contenção um momento de elevação tensional do drama poético.

Fica-nos, assim, um ar mais próximo a uma verdade crua, que é fantástico porque não é uma evidência tão usual do imaginário, mas tão pouco chega a ser a exaltação heroica do tema. As suas imagens evidenciam, aliás, a figura enquanto gente, num espaço talvez subtilmente carregado de uma energia e contexto pessoal, mas que de modo algum esconde um mundo onde o corpo é uma carga sofrida, como um estigma que permeia tudo e dá o mote às aventuras femininas. Ficamos na dúvida perante esta redução dominante sobre um insustentável peso de ser matéria, base estóica, porque entre o poder sobre a relação do espaço narrativo e os extravasamentos (pequenas vinganças femininas como *o partir a loiça toda*), o medo é uma alusão persistente, assim como em potência representa muito mais do que um confronto pessoal, sendo antes de mais, uma forma de angústia, um desgosto visual marcante, que contém uma compaixão sobre um animismo universal, que nalgumas obras da pintora parece lutar para se transformar.

O momento em que Branca de Neve cai, e agarra o pescoço ao mesmo tempo que segura a saia com a outra mão, é um dos exemplos como Paula Rego encontra, depois de um exaustivo processo de pesquisa da melhor imagem, que, situando-nos num nó da história que todos conhecemos, nos possibilita reenquadrarmos oscilações do que antes e depois fica aberto na nossa memória e imaginação.

Paula Rego sabe desconcertar esta história do olhar, não para denunciar essa carga fatídica do mundo feminino, mas para dar-se ao confronto com o ver e com o olhar masculino sobre o mesmo mundo.



Fig. 139 - Paula Rego, *Branca de neve engolindo a maçã envenenada*, 1995. Pastel s / papel montado em alumínio, 120 x 160 cm. Casa das Histórias, Cascais.

Esta parece ser uma vocação do seu ver, que mais do que revoltado com os conteúdos simbólicos da questão, reconhece uma cegueira idiossincrática, a que é preciso contrapor as suas imagens de *contempladora*. De certo modo, a sua obra vai tornando-se menos dissimulada com relação a esta mesma vocação,⁷⁹ substituindo os jogos mais fabulosos, entre animais e pessoas, por enredos dramáticos configurados pelo detalhe da representação do gesto da figura humana, num crescendo sobre a conquista da sua própria liberdade de afrontar a mesma questão, ou deixando que as suas personagens cresçam como obras, que amadurecendo, voltam para dizer, numa nova sátira, ópera, a sua versão

⁷⁹ Parece evidente que «o cair a máscara» que intitula um capítulo do catálogo, sobre a exposição retrospectiva da sua obra, tem toda a razão de ser. Cf. *Idem, ibidem*, pp.154-179.

psicológica e reflexiva e a que acrescentamos uma imagética para trás e para a frente, como na construção de hipertexto⁸⁰. E é como se a sua fixidez grotesca acompanhasse o cerne do seu segredo pictórico, numa deformação necessária; como último reduto mediador, para concentrar as razões significantes expressivas e o significado, entre quem dá a ver e quem contempla interminavelmente, na mesma essencial questão sobre como a pintura conta, ou como conta através de uma polissémica. Pensamos também que existe uma aprendizagem sobre esse domínio e essa angústia e medo, que a pintora diz enfrentar e redimir, mas onde vai aflorando uma cada vez mais icónica forma que traz a mensagem do animismo ancestral feminino e a sua permanente companhia de ironia austera, que acompanha a tradução do sentido metafórico com a profunda compaixão da pintora ou a sua ironia a abrir uma tragicomédia de vícios e do vilipendiado horror da violência psicológica.

Se em Bacon encontramos uma cinestésica visão do horror a desmembrar-se no instante de um recuo sobre a contemplação, a passagem de Paula Rego obriga-nos ao ver contemplativo de um endémico onde nos contemplamos para além de um instante tonal e crucial de uma tensão psicológica. Caça-nos num instante mágico, como se a sua viagem ao primitivismo da nossa mente recuasse ao tempo de um animal trespassado pela seta de um guerreiro em luta pela sua sobrevivência. Não obstante os sinais indiciais dos lugares, tem uma memória dos contos terríveis: «como o ranger do joelho»⁸¹, diz-nos Paula Rego.

Assim, o seu lugar é uma passagem por esta perplexidade de sermos gente que se habita entre gente e a que a classe de uma natureza infernal do mal e do mítico sentido da sua recitação propaga em qualquer lugar, numa atópica dimensão sobre a esperança de nos redimensionarmos desta arquetipologia subsistente até hoje. Uma noção onde o primitivismo traz à tona o que entre nós e o animal, e entre o medo e o horror, deve ser uma impossibilidade de realizarmos a passagem destes *arquês* malditos. Ou como transitamos de expressão sem o progresso de proscrever o mal. Tal como Goya, Paula Rego vai recitando - “os”, desde essa “feiura”, em nome de uma individuação do ser pessoa, mas, ainda de um drama universal. Portanto, a sua pintura é uma denúncia acerca da relação entre cultura e arte e expressa a insólita permanência de um lado sombra da

⁸⁰ Victor Willing chama a atenção sobre serem *o passado e o domínio* os dois temas constantes na obra da pintora. Cf. Willing, Victor, *ibidem*, pp. 20-22.

⁸¹ Paula Rego na entrevista de Paula Moura Pinheiro, in *Câmara Clara*, série 4, RTP 2, BUS, 2009, in <http://www.rtp.pt/programa/tv/p24806/e27>

humanidade. A sua obra vela o mal desde uma demência tão antiga quanto a da repetição de histórias domésticas, ou que emergem de contos, incluído versões de figuras míticas.



Fig. 140 - Paula Rego, *Amor*, 1995. Pastel s / papel montado em alumínio, 120 x 160 cm. Casa das Histórias, Cascais.

3.2 -Salto para o vazio com vista para a realidade de Yves Klein

Yves Klein entra na história da arte como pintor abstracto e faz um caderno de pinturas onde a cor é reduzida a formas canónicas e regulares que nos ensinam a questionar a singularidade da imagem na arte, através do poder e das qualidades da cor.



Fig. 141 - Yves Klein, *Salto para o Vazio*, (Saut dans le Vide), Fontenay-aux-Roses, France, October 1960.



Fig.142 - Yves Klein, *Monochrome Blue*, 1959. 7 x 10 cm, Gelsenkirchen Opera House, Alemanha.

Yves Klein pinta manchas uníssonas de cor sobre fundos brancos, neutros e inócuos, para se concentrar na defesa da acuidade de cada uma das cores e levantar questões que exercitam problemas sobre qualidade da cor quando isolada de quaisquer outros contextos.⁸² Alterna esta questão, transportando-a para o universo das figuras e das formas, pensando, também, nas suas possibilidades de construção frásica, observando conselhos para os compositores de música. Ao mesmo tempo, vai distinguindo a frase das cores, de um processo que faz analogias entre tons e escalas cromáticas, este último sustentado pela relação de proporcionalidade entre intervalos e cores complementares:

«se a retina fica exposta a uma sucessão de luzes coloridas, a aparência de qualquer de uma delas será modificada pela sua pós-imagem complementar, que persiste depois da cor que a precedeu de imediato. É necessário que o compositor de música cromática medite atentamente sobre este fenómeno e o seu controle, e a utilização engenhosa constituirão para ele um dos meios técnicos mais poderosos.»⁸³

⁸² « Dans un manuscrit daté du 13 janvier 1955, Yves Klein écrit : "Hier soir mercredi, nous sommes allés dans un café d'abstrait... des abstraits étaient là. Ils sont facilement reconnaissables parce qu'ils dégagent une atmosphère de tableaux abstraits et puis on voit leurs tableaux dans leurs yeux. Peut-être ai-je des illusions, mais j'ai l'impression de voir tout cela. En tout cas, nous nous sommes assis avec eux... Puis, on en est venu à parler du livre Yves Peintures. Plus tard, comme on insistait pour que je le produise, je suis allé le chercher dans la voiture et l'ai jeté sur la table. Aux premières pages, déjà, les yeux des abstraits changèrent. Leurs yeux s'allumèrent et, dans le fond, apparaissaient de belles et pures couleurs unies. » Cf. "Fac-similer", de um texto do pintor de 13 Jan.1955, apresentado na exposição, *Yves Klein corps, couleur, immatériel*, Centre Pompidou, éditions Dilecta, 05 FEV 2007. Cf. Guerra, Sílvia, in, <http://artecapital.net/criticas.php?critica=70>, [acedido a 7-2-2014].

⁸³ « Si la rétine est exposée à une succession de lumières colorées, l'apparence d'une quelconque d'entre elles sera modifiée par la post-image complémentaire persistant après la couleur qui la précède immédiatement. Il faudrait que le compositeur de musique chromatique garde constamment à l'esprit ce



Fig.s 143 ,144, 145 - Yves Klein, *Antropometrias*, 1960-1. Impressão de corpo humano com solução de pigmento e resina s / parede papel e tela.

Esta questão é obsessivamente trabalhada por Yves Klein – o pintor começa a usar o tom azul, em muitas obras, justapondo-o na sua natureza singularmente imaterial de formas bidimensionais e tridimensionais, como as que vemos nas imagens anteriores. E o mesmo azul, um tom aparentado com o índigo, tomará para nós o nome-imagem “azul de Yves Klein”, quando aparece a cobrir um corpo humano, objectos e formas tridimensionais de uso comum. Mas Yves Klein vai continuando um diálogo com a questão da essência da imagem azul, que, a dada altura, procura tornar-se mais claro: terá a cor que ver com uma essência que é dada por uma propriedade espacial, mas se jogarmos uma oposição entre natureza e forma, e a forma resultante delas for tão incongruente como aquela que relaciona a bidimensionalidade da imagem com a tridimensionalidade, teremos um objecto que se faz mais ausência que presença, assim como a impossibilidade de acreditarmos na matéria quando pintada de azul, ou de sentirmos os objectos atravessados por um vazio, ou esvaziados na sua natureza corpórea. Deste modo, o azul ressurge como possibilidade de potenciar a visão dos limites e expressar a incongruência dos limites das formas, isolando as questões da cor na sua natureza espacial bidimensional. Melhor do que ninguém, Klein explica na sua obra como o azul continua a provar-nos ser o limite da luz visível. Ainda que nele haja espaço sobre algo que dificilmente se vê como credível, como definido e sentido nos seus limites, evocando então ainda a outra pergunta:

phénomène, et son contrôle comme son usage ingénieux constitueront pour lui un de ses moyens techniques les plus puissants. » Cf., Klein, Yves, in Roque, George, *Art e Science de la Couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999, p. 372-3.



Figuras 146, 147 - Yves Klein, *s / título* 1957. 22 5/8 x 12 1/2 x 4 5/8" Museu Moma, Nova Iorque. *Princesse Helene*, 1960. Solução de óleo e pigmento, estampada com esponja em papel s/ madeira, 198 x 128 cm Museu Moma, Nova Iorque.



Figuras 148 e 149 - Yves Klein, *La vague*, 1957. Bronze e pigmento azul, 77,5 x 57 x 17,9 cm. *Vitória de Samotrácia*, 1962. Resina sintética, pedra, metal e pigmento, 51,5 x 25,5 x 25 cm e 7 x 14,5 x 21 (base). Ambas no Museu Rainha Sofia, Madrid.

não será que, na sua essência, o azul se projecta sempre na imagem, de tal modo que não se deixa materializar? Qual o poder que reside para além da dimensão da sua fronteira, ou o que sucederá na nossa retina com relação ao espaço azul? Em que consistirá,

finalmente, a tonalidade e o timbre do azul Klein? A verdade é que Yves Klein nos deixou uma cor de um azul intenso: o azul Yves Klein.⁸⁴



Fig. 150 - Yves Klein, *People Begin to Fly*, 1961. The Menil Collection, Houston, EUA.

Klein admirava a teoria da cor de Chevreul, porque nela os contrastes mistos incluem as variações sucessivas da cor, especialmente acerca dela ser experienciada pelo sujeito numa duração de contemplação, introduzindo questões de natureza semântica e sintáctica próprias, que compreendem, mais precisamente, uma acção no espaço e no tempo da visão da cor e se traduzem na consciência de criação de uma frase pictórica que o pintor compõe e o espectador lê.⁸⁵ Assim, se para Klein o efeito do contraste não é uniforme, também a teoria sobre a harmonia das cores, que se desenvolveu desde Goethe até Kandinsky, tem novas “nuances”, em especial, na questão da importância dos contrastes simultâneos e mistos,⁸⁶ pensados como um efeito da percepção do sujeito com relação ao tempo. Mas é a questão da espaço-temporalidade e da substantividade do ser

⁸⁴A cor que tomou as seguintes referências nos dois sistemas : IKB - RGB (0, 47, 167); CMYK (98, 84, 0, 0) é descrita no Dicionário como : «Um azul intenso criado e patenteado pelo artista Yves Klein em (1928-1962) em conjunto com Edouard Adam em 1955» - [«An intense blue created and patented by the artist Yves Klein (1928-1962) together with Edouard Adam in 1955»] Cf. “International Klein Blue”, in Paterson, Ian, *A dictionary of colour*, 1ª ed., India, Thorogood, 2003, p. 213.

⁸⁵ Cf., Klein, Yves, in Roque, George, *Art e Science de la Couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p. 373.

⁸⁶ Devemos compreender como por exemplo de um azul inserido num fundo lilás tenderá a parecer mais vazio e sem força, mas pelo contrário, quando o lilás se torna sombrio o azul ganha luminosidade, como descreve Itten. Cf Itten, Johannes, *Art de La Couleur*, Edition Abrégée, Madrid, Dessain et Tolra, 2001, p. 88.

que a sua obra evocará numa dimensão poética que cremos poder inscrever-se na questão de um platonismo pós-romântico, para além do suprematismo.



Fig. 151 - Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (mais conhecida por exposição do vazio). 1958. Vista parcial de uma sala vazia com as paredes pintadas a branco, na Galeria Iris Clertr, Paris.

A sua ideia de viagem é um trânsito sobre o que confere uma antropologia do ser enquanto não matéria e uma apreensiva sintonia ao vazio da concretude das formas da arte, que se enfatiza na sua exposição de uma sala vazia.

As questões do vazio e dos limites da visão enfocam uma *maiêutica socrática* sobre o ser e o modo de quase poder ser a espiritualidade da imagem poética. Saltar para o vazio é uma encenação e a sua exposição esvaziada de corpos, contempla-se numa construção de proposições sucessivas sobre o místico consentimento de uma passagem para além da realidade e não ao vazio entediante do espectáculo da existência *nihil* e modernista da figuração humana e da consciência do eu solipsista.

3.3 - Viagem aos êxtases de Rothko e Miró. O trágico em Rothko e a felicidade em Miró

Também para Rothko a dimensão espaço/temporal é em profundidade aquilo que constrói o drama e uma experiência religiosa que ele diz transmitir-se ao espectador, tal como ele a experienciou quando a pintou. Apesar da sua aparência abstracta, apesar da ausência de figuras, de figuras humanas, a pintura de Rothko constitui de um modo poético uma comoção para o drama trágico da condição humana, mesmo um acentuado propósito do pintor, que refere:

«Eu vejo as minhas pinturas como dramas, as suas figuras como actores. Elas aparecem da necessidade de um grupo de actores que pode movimentar-se num palco sem inibições ou vergonha».⁸⁷

No início da sua carreira Rothko pintava ainda com figuras, mas a partir da década de 50 a sua pintura passa a ser um espaço de manchas coloridas, para o encontro das emoções humanas, pensado num efeito de comoção dramática do sujeito. Num regresso à ideia de que a pintura fala sobre a vida e a sua possibilidade de transcendência, sobre o real trágico da vida do ser humano, a mancha cromática substitui definitivamente a figuração.

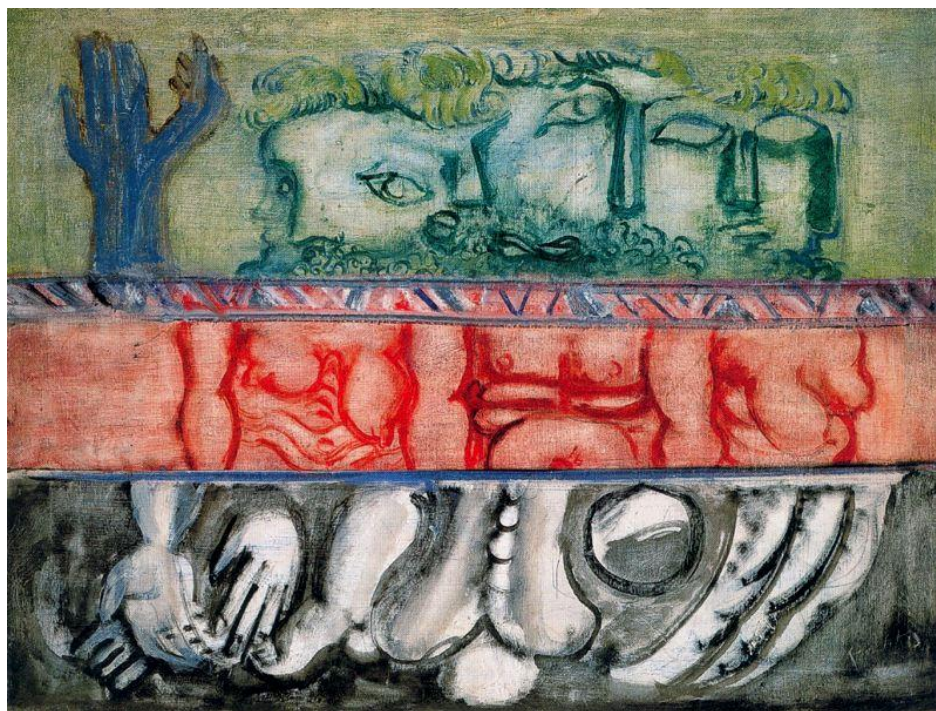


Fig. 152 - Mark Rothko, S / título. 1942. Óleo e grafite s / linho, 61 x 81 cm. National Gallery of Art, Washington.

⁸⁷ «I think of my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers. They have been created from the need for a group of actors who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame» Cf. *Rothko, Mark*, Catalogue, org. National Gallery of Art, Washington, Yale, 1996, p. 341.



Fig 153 - Mark Rothko, (*Rust and Blue*) [*Brown, Blue, Brown on Blue*], 1953. Óleo s / tela, 294 x 232,4 cm. Museu de Arte Contemporânea. Los Angeles., EUA.

Não podemos já dizer que a dominante da pintura de Rothko seja o azul, mas talvez possamos dizer mesmo que a pintura de Rothko nasce sobre o lado sombra e azul, e vai desde a claridade até à sombra como se unisse o princípio e o fim da sombra/luz, numa dominante sombria mista que se ilumina. A questão técnica da mistura subtrativa tenderia ao cinza que todas as cores lumínicas produzem quando misturadas, mas, mesmo assim, teríamos que pensar num cinza colorido, ou sempre mostrando algo que é

acrescentado ao cinzento, pois mesmo nas suas últimas pinturas haverá um laivo de luz branca amarelecida, que transparece num quase apagado ecrã de cinzento, que muito lentamente se vai apagando no escuro. Na verdade, os cinzentos de Rothko são aqueles que se geram desde a luz mostrada como cor, numa perspectiva pictórica como a de Goethe, Rudolf Steiner, Kandinsky, mas revelando a importância do tempo para a consideração dos efeitos subjectivos e dos contrastes mistos, sucessivos e acrescentados de cores sucedâneas, como sejam os do amarelo com o violeta, ou o do vermelho com o verde água, o magenta com os amarelos, e, numa reverberação alaranjada, como algo



Fig.s - 154, 155 e 156 - Mark Rothko, *S / título* 1951; *Purple, White, and Red*, 1953; *Blue and Grey*, 1962 (óleos s/ tela).

que se dilata para a frente e se contrai, em várias direcções. Há sempre um efeito de “cor-dinâmica” que podemos nomear, por exemplo, na dilatação de um tom malva alaranjado menos quente, ou ainda aqueles onde o azul emerge das misturas do vermelho em contraste sucedâneo com castanho-violáceo e brancos, para se projectar depois numa atmosfera pardo e amarelecida, pardo-violácea, ou pardo-alaranjada e ainda dourada ou verde água.

A pintura de Rothko exemplifica a cor nas suas qualidades de espacialidade etérea, operando desde uma perspectiva atmosférica que consegue projectar-se no espaço envolvente e incluir o espectador, mas ainda precisar como o pintor é o primeiro contemplador que segue o ritmo de uma contemplação do pintado – como diz Daniel Arrasse, a intimidade da pintura de Rothko estabeleceu consigo mesma uma primeira dimensão com o ser que a grande dimensão permite incorporar - o outro, o espectador que no espaço da contemplação se comove e se apaga como eu. Esta comoção terá um sentido igualmente polissémico, e teatral: a cena a que o pintor dá um especial cuidado de enquadramento, estipulando uma distância para o espectador (46 cm, de acordo com o próprio pintor), é um espaço vibrante que cumpre, como reafirma Daniel Arrasse, o

objectivo de Rothko - criar através da modelação abstracta uma comunicação de conteúdos e que passa por eliminar obstáculos entre o pintor, a ideia e o observador:

Entre outros obstáculos, ele elimina «a memória, a história ou a geometria» daqueles que não conseguimos mais do que entender como paródias de ideias (que são fantasmas), mas nunca uma ideia em si mesma»⁸⁸

Este efeito é algo semelhante com o que nos acontece ao caminharmos numa Medina como a de Chief-Chaouen, em Marrocos, a pequena vila já conhecida pelo nome azul (azul turquesa afro-oriental), onde o ar que atravessamos é feito da reverberação turquesa, cor ainda dominante nos portais e umbrais das casas e que vai reflectindo-se sobre o branco da cal e enchendo de um ar azul as suas ruas labirínticas.



Fig.157 - Perspectiva de uma rua em Chief-Chaouen, 1989.

⁸⁸ « Entre autres obstacles, il y élimine «la mémoire, l’histoire ou la géométrie » desquelles on ne peut tirer que « des parodies d’idées (qui sont des fantômes) mais jamais une idée en elle-même » Weiss, J. citado por Arasse, Daniel, in *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 87.

Em Rothko, contudo, não podemos dizer que a luz colorida que nos envolve seja turquesa, azul, verde, amarela, vermelha ou verde, ou violeta, mas um pouco de todas elas, ou especialmente, num leque tão rico, quanto as variações modais sobre as tonalidades em cada obra, – projecções luminosas de algumas destas tonalidades que se fazem oscilar entre elas e como luzes sobre o escuro, partindo de um efeito sucessivo de esboroamento dos contornos das manchas e da sobreposição de velaturas, que usam todo o espectro lumínico, especialmente fazendo-se combinar entre consonantes de cores secundárias, as suas complementares e outras tantas “nuances” de tonalidades sucedâneas ou contíguas.

«Talvez vós tenhais consciência de duas características que existem na minha pintura: As suas superfícies são expansivas e empurram-nos para fora em todas as direcções, ou as suas superfícies contraem-se e recuam para dentro em todas as direcções. Entre esses dois polos podereis encontrar tudo o que eu quero dizer».⁸⁹

Assim, há na sua pintura uma tonalidade de dimensão sombra que encontra sucessivamente pequenas irradiações do lado da luz, para se projectar ou fazer-nos mover perante a totalidade das percepções e efeitos dinâmicos sombra/luz, como ele explica:

«A progressão do trabalho de um pintor, na medida em que viaja no tempo, é uma viagem no tempo desde um ponto a outro ponto, para a claridade; transitando na eliminação de todos os obstáculos entre a ideia e o pintor, e entre o observador e a ideia.»⁹⁰

A sua viagem é uma viagem ao figural das emoções e estranhamente parece comportar, ainda, todas as emoções e construções de um plano de imagem em que espectador e dimensão natural se unem e configuram. Por isso, ou quase como uma atopia, é a relação entre ser na natureza humana e o ser na realidade que pode conjugar a comoção com o sentir dramático. Nesta comunhão entre o sentido sombra e a ideia de pintar uma origem do todo, aquiesce a importância da ideia de como o trabalho do pintor anota as percepções e entende a utilização que é do escuro da tela, do azul e do vermelho em sua origem e, fundamentalmente como pares de cores antípodas da criação de uma espacialidade cinética. Portanto, como ocorre dizer-se desse tom vinháceo (subjacente ao timbre de Rothko) diríamos nós, advém um primeiro sentido de escuro e uma série de

⁸⁹ «Maybe you have notice two characteristics existing in my paintings; either their surfaces are expansive and push outward in all directions, or their surfaces contract and rush inward in all directions. Between these poles you can find everything I want to say. » Mark Rothko [1953] citado por Arasse, Daniel, in *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 87.

⁹⁰ «The progression of a painter's work, as it travels in time from point to point, will be toward clarity: toward the elimination of all obstacles between the painter and the idea, and between the idea and the observer» Cf. Rothko, Mark; Newman, Barnett, *Brief Manifesto* (Adolph Gottlieb interview), New York Times, 13th June, 1943.

misturas e velamentos que abrem a luz, e a luz/sombra do processo atmosférico da sua paleta.

À semelhança de Klein, o salto para o escurecimento da sua obra, vai suceder como um salto para um vazio que não é o nada, mas o trágico da morte ou a anuência entre uma viagem que tem origem no escuro, vai atravessando toda a luz que dele emana, e, por fim, a ele retorna. Se o Azul Klein é uma instância de percepção última acerca do visível na escuridão, o violáceo trágico de Rothko é a sua ínfima instância de materializar em pintura uma realidade do retorno à escuridão total. Na pintura de Rothko, em especial nas obras que antecedem o projecto para a Capela de Houston, esta noção de ritmo e vibração tonal e do sucessivo apagamento da figura (que começa em 1940) evoca uma retórica estranha sobre a própria assumpção da figura, da sua capacidade figurável acerca de tragédia. Em os painéis murais para o *Seagram* (1958-1961) Rothko começa realmente a ensaiar esta passagem e, o que se processa é que as figuras rectangulares cruzam a centralidade da figura com a destituição de figurativismo que as envolve num fundo, ou na total unidade de beleza trágica da obra.

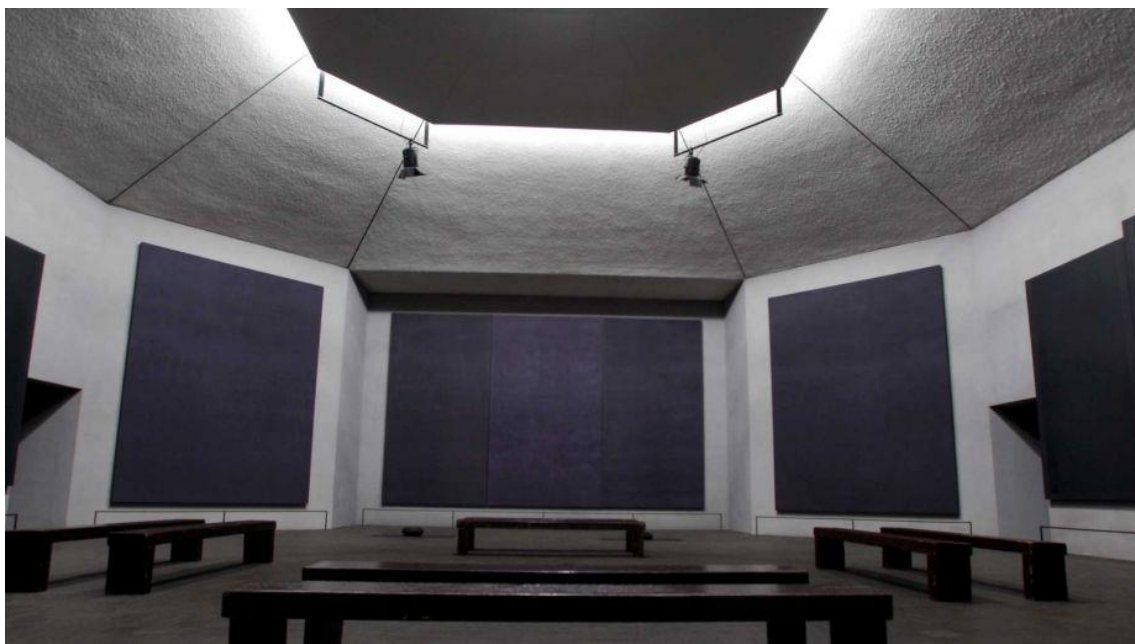


Fig. 158 - Mark Rothko, *Triptico de painéis*, 1961, no interior da Capela de Rothko" Houston (1971). Vista parcial do interior da capela, abside Norte. Houston, Texas, EUA.

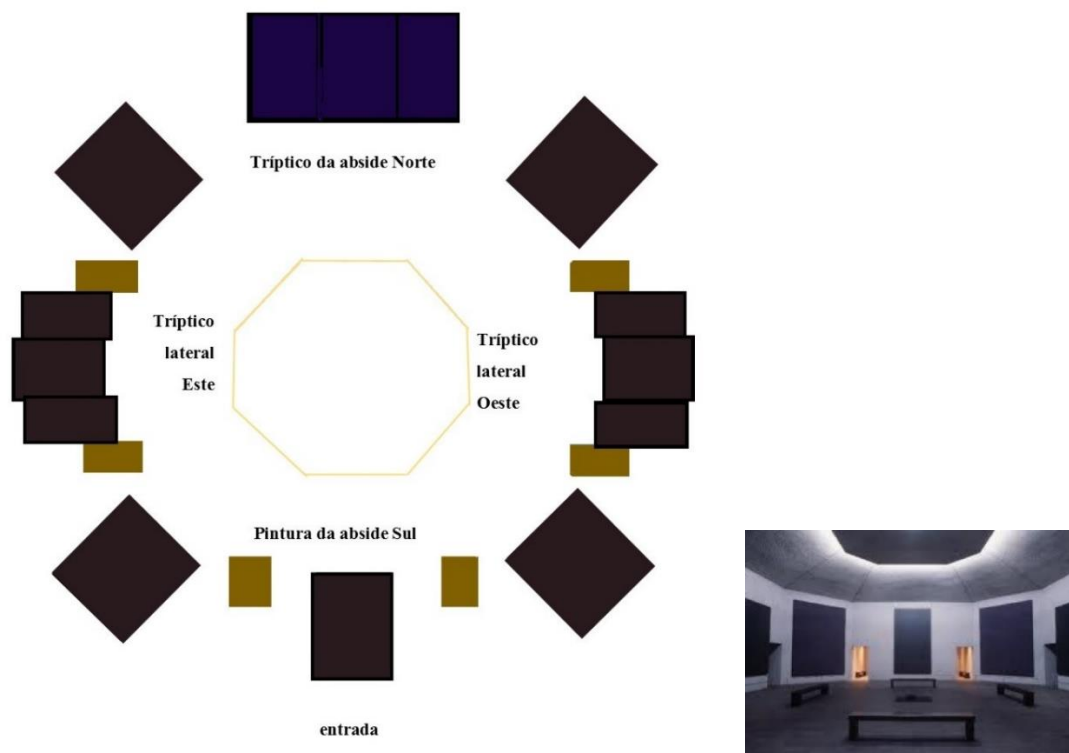


Fig. 159 - Disposição das obras na planta octogonal, com uma clarabóia central, e vista parcial da fachada Sul.

Mais do que descrever a capela e o seu projecto na história, importa-nos ainda ressaltar que o pintor pretendia exactamente criar um espaço onde pudesse controlar as questões da luz, da reverberação e da contemplação, em solilóquio, da pintura. Desta maneira, a luz natural, e a disposição em planta octogonal dos seus três trípticos, intercalados por seis telas (quase monocromas), recriam uma tensão mitopoética em que o ritual se desenha para sentir a lentidão do ritual de contemplação. Todavia, como se através do tangível, uma espécie de consagração do sagrado da pintura desse razão, quer à intimidade de um teatro original, quer à universalidade do sacrifício que subentenderá uma enunciação trágica, sem paródia nem resquícios de ironia: «A criança que fui chora na estrada, / Deixei-a ali quando vim ver quem sou; // Mas hoje vendo que o que sou é nada, / Quero ir buscar quem fui onde ficou»⁹¹, repercutir-se-á em nós desde a voz de

⁹¹ Na versão integral: «A criança que fui chora na estrada. / Deixei-a ali quando vim ser quem sou; / Mas hoje, vendo que o que sou é nada, / Quero ir buscar quem fui onde ficou. // Ah, como hei-de encontrá-lo? Quem errou / A vinda tem a regressão errada. / Já não sei de onde vim nem onde estou. / De o não saber, minha alma está parada. // Se ao menos atingir neste lugar / Um alto monte, de onde possa enfim / O que esqueci, olhando-o, relembrar. // Na ausência, ao menos, saberei de mim, / E, ao ver-me tal qual fui ao longe, achar / Em mim um pouco de quando era assim.» Cf. Pessoa, Fernando, in *Novas Poesias Inéditas*, Lisboa: Ática, 1993, p. 90.

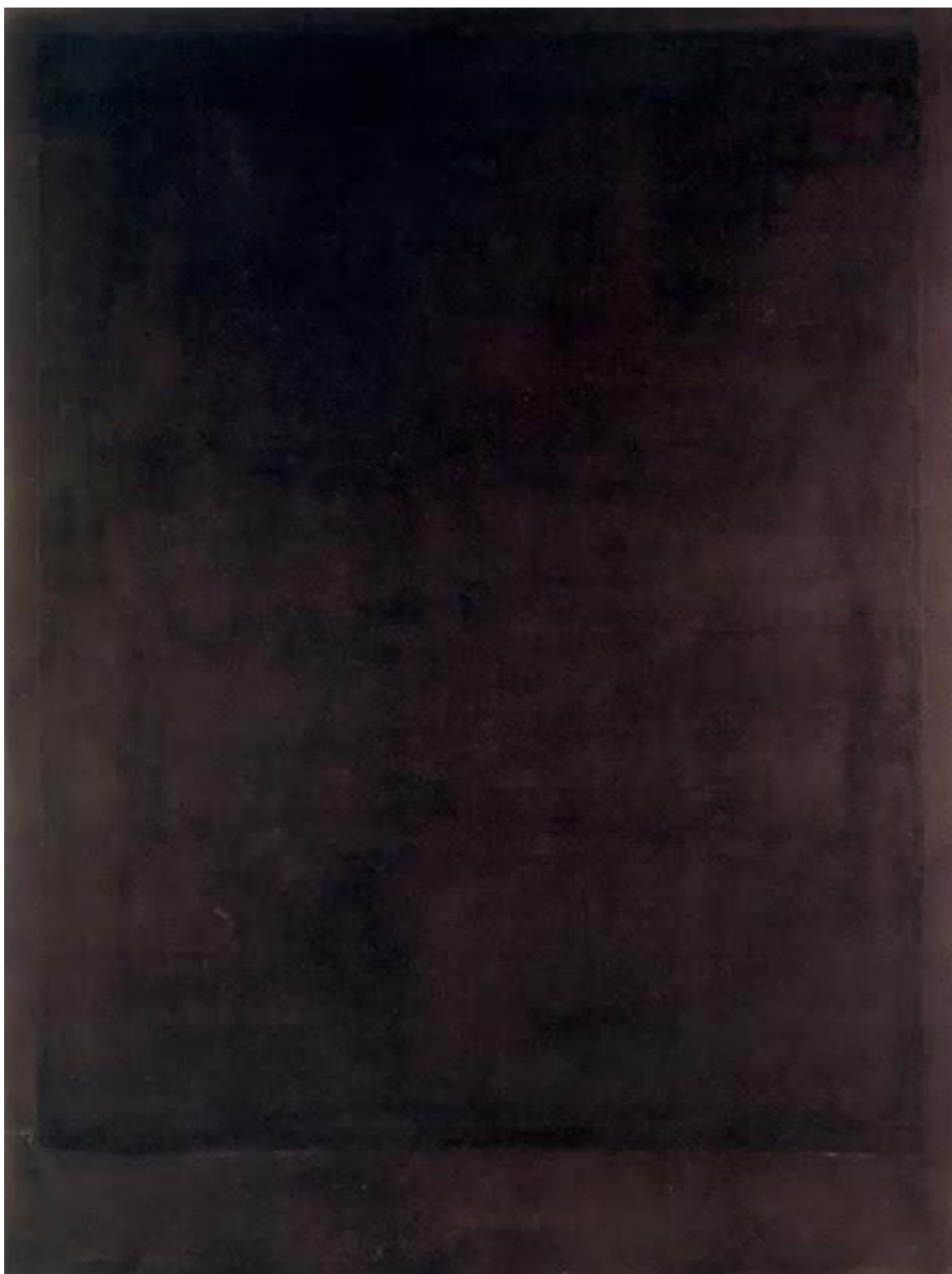


Fig. 160 - Rothko, *Pintura da abside Sul da Capela de Rothko*, 1970. Óleo s/ tela, 257 x 192,3 cm. Houston, Texas, EUA.

Fernando Pessoa, como a ressonância do seu sentir que toma o modo de fazer-se sentir, não apenas para evocar a transcendência da vida para além da morte, mas a importância da criação do homem assujeitado ao devir do que não pode conhecer senão comparando-se, ou identificando-se por essa “falta-a-ser” que se enuncia como um desvio de si-mesmo. Do mesmo modo, ainda, lembrando a origem da expressão do trágico e dos seus

rituais, porque, como um coro fúnebre envolvendo a personagem, as vozes elidem o drama de uma escolha entre o excentrar e o centrar do eu.

Portanto, se a obra de Rothko descreverá um percurso ao trágico absoluto na sua última fase e em especial na obra *A Capela de Rothko*, em Houston, este percurso é uma obsessiva transfiguração das qualidades totais do pintado, que no seu processo se implicam enquanto questões inerentes à representação e a uma suspensão da ideia acerca de como a sua viagem ao figural não é em realidade sucedânea do sentido dado a monocromo por Malevitch, nem a uma mística, mas sim a essa capacidade de o pintor arguir através do cinético como os sentidos são activados, e o espaço se encena numa tragédia tangível.



Fig. 161 - Miró, Joan, Tríptico *Bleu I, Bleu, II e Bleu III*, 1961. Óleo s / tela, 270 x 355 cm, colecção Hubert Givenchy, Paris. (na foto exposição retrospectiva do Pintor na Tate Gallery, Londres).

*O Tríptico Bleu*⁹², uma das famosas obras de Miró, é uma paisagem estelar, de céu imenso onde as linhas de estrelas se desenham e se abrem ao ecrã enorme. Esses pequenos sinais, sobre o imenso fundo azul, são como estrelas vermelhas numa escrita

⁹² Joan Miró considerava a língua francesa como a mais indicada para a sua criação poética. Intitulou as suas obras e criou, também, muitos poemas e obras de poesia visual em francês. Sobre a sua obra *O Tríptico Bleu*, Georges Hugnet (artista dada e surrealista e crítico de arte) diz-nos: "Cette oeuvre est la plus pure, la plus élevée que je connais. Elle ouvre sous nos œillères le vide, un vide où se déploie la germination d'un poème perpétuel, écrit avec les initiales d'un alphabet stellaire. Dénuée d'images, de métaphores, d'emphase, cette peinture déblaie une plaine sans horizon où Miró parfois ne trace qu'un trait, sans accessoire, un trait comme une pensée, une maxime. C'est simple comme bonjour. » Cf. Hugnet, Georges, *La Naissance du Monde*, Centre George Pompidou, Paris.

pictogramática entre figura e fundo. A unidade da composição, nesta harmonia, parece ser clara e simples, sintetizando do infinito do céu e da qualidade aparentemente terna, uniforme e espacial do seu azul, uma possibilidade de ver o imenso sem nenhum trauma de potência ou incomensurabilidade dinâmica ou proporcional. Algo de benigno em síntese poética faz o teatro que nos envolverá, sempre e muito convincentemente num certo baile, em que a imagem, na sua qualidade musical e poética, se anima. Alguns dirão que é infantil, ingénuo ou “naif” este estado de comoção, e referirão pois, então, o pintor ao seu lado campesino e a sua pintura à superficialidade do decorativismo e ingenuidade pictográfica.⁹³ Pensemos na alegria a que o horizonte nos convoca, pensemos que tudo o que de noite aparece como sombra e *daimon* de um deus revelado, se deixa fazer sorrir como se as estrelas aludissem ao pleno dia e como se o infinito da imagem jamais consentisse o abismo nocturno, nesse vazio assustador e inabitável. Perguntamos, ainda, porque podemos sentir que o espaço pictórico nos deixa calmamente respirar como quem acerta a sua respiração com esse mesmo sentido de um dia livre, onde toda a sincronia se torna uma mágica amenidade de ritmos cardiovasculares, feita de linhas ondulantes e modeladas desde uma organicidade natural, ainda que de rompante estejamos quase a tocar ou a ser tocados pelo infinito e, apesar de tudo surgir duma composição, onde nem o naturalismo, nem o realismo da expressão pictórica caracterizam literalmente a forma.



Fig. 162 - Miró, Joan, Tríptico, *Bleu I, Bleu II e Bleu III*, 1961. Óleo s / tela, 270 x 355 cm, colecção Hubert Givenchy, Paris.

«Um quadro deverá ser como uma criação radiosa»,⁹⁴ diz-nos Miró. Assim, o percurso intenso e disciplinado da sua obra ganha neste tríptico a sua memória do essencial: voltar

⁹³ «Miró criava ingenuamente; uma predisposição inata inibia-o de analisar intelectualmente uma tarefa antes de se lançar nela. (...) Apesar de toda a paixão revelada no dinamismo (...), o desejo de ordem, a inteligência que luta por impor uma ordem, são evidentes. Não há contradição aqui entre um método criativo ponderado, reflectindo, e a qualidade dramática do trabalho final; eles constituem os pólos entre os quais se exerce uma tensão mais profunda.» Erben, Walter, *Joan Miró 1893-1983, O Homem e a sua Obra*, Colónia, Taschen, 1997, pp. 154-157.

⁹⁴ Miró considera que um quadro deve ser cintilante, como uma faísca, como que emitindo radiação, comparando-o àquelas pedras que os camponeses dos Pirinéus usam para acender os cachimbos. «A arte pode morrer, o que conta é que ela tenha espalhado os seus germes sobre a terra». Cf. Miro, Juan Punyet; L'Olivier, Glória, *Miró, Le peintre aux étoiles*, Paris, Gallimard, 1993, p. 95.

à natureza e nela pensar o homem como um ser participativo na sua criação, deixar-se ser os olhos e as estrelas, o céu, a paisagem e fazer dessas dimensões um êxtase de criação, igual a todos aqueles em que experimentou e ensaiou a poesia visual⁹⁵. A grandiosidade feérica da natureza é transposta a um panteísmo comovido e orquestrado pela possibilidade de se deixar ir atrás de uma mancha de tinta, como diz Miró a propósito deste tríptico: - «em vez de partir da ideia de captar qualquer coisa determinada, ponho-me simplesmente a pintar e o quadro começa, pouco a pouco, a impor-se a mim mesmo. Aos meus olhos as formas adquirem uma realidade enquanto o trabalho decorre».⁹⁶

A questão do drama poético parece delinear-se no amor à natureza, à mulher, às estrelas, aos pássaros (símbolos permanentes e sintomáticos das suas obras)⁹⁷ e dar lugar a telas grandes onde, finalmente, Miró consegue sintetizar a sua ideia de drama poético, numa forma de pintura em três actos (*Bleu I, II e III*) que com uma extraordinária facilidade tem relação com os diferentes domínios da criação poética. Diz-nos Miró: «estas telas são a concretização em absoluto de tudo o que o sempre tentei fazer e ensaiei concretizar».

Podemos, pois, dizer que os símbolos solares de ascensão epopeica se conjugam com matrizes nocturnas e rítmicas, numa ligação entre o regime diurno e nocturno, tal como o que Gibert Durand nos fala.⁹⁸ Deste modo, a alegria de Miró é radiosa porque a religiosidade é consagrada nessa relação entre o alto e o sobrenatural e as suas raízes fundadoras, partindo da natureza de seres que simbolizam formas de crescimento e que desse modo se parecem fecundar e, assim, nos deixam na contemplação de uma subida ao céu e ao imenso. Diríamos mesmo, que nesta obra é o culto mágico da arte que serve à metáfora do subir e do contemplar, para explicar o brilho e o possível encantamento hipnótico entre as hierarquias dos seres (terras, montanhas, homem, céu, estrelas). Por

⁹⁵ O pintor Joan Miró, que nasceu em 1893 em Barcelona e morreu em 1983 em Palma de Maiorca, foi ceramista e escultor. Confraternizou em Paris com os *Surrealistas* e os *Dadas* (Breton e Tzara), com Picasso e outros artistas concentrados na capital da revolução do modernismo. A sua obra foi sofrendo algumas variações sobre o tema do homem/natureza, até desenvolver um estilo próprio entre o surrealismo e a poesia visual, caminhando para o depuramento da forma, a escrita pictográfica, sobre um fundo do *Neoplasticismo* e o problema da arquitectura espacial da cor. A partir de *Constelações* (1947), o tema e o estilo de Miró apontam a direcção singular do seu estilo, especialmente bem consagrado em o *Bleu I, II e III*.

⁹⁶ «Au lieu de partir avec l'idée de peindre quelque chose de précis, je mets simplement à peindre, et le tableau commence peau à peau à s'imposer à moi: A mes yeux, les formes acquièrent une réalité au cours du travail». Cf. Miro, Juan Punyet; L'Olivier, Glória, *Miró, Le peintre aux étoiles*, Paris, Gallimard, 1993, p. 100.

⁹⁷ A partir de 1947 Miró pinta obsessivamente estes temas, partindo muitas vezes de fundos azuis, passando também por uma influência *Surrealista* e *Dada*, uma componente temática daquilo a que genericamente se designa como as constelações e a descoberta estelar de uma pictografia de cosmovisão estelar.

⁹⁸ No *regime diurno* e apolíneo temos símbolos como o céu o cume, a escada, a ave e no *esquema nocturno* os ritmos do ligar simbolizados pela flor, a mulher, a noite. Assim, a pintura de Miro parece dar lugar, paradoxalmente, aos dois regimes (*diurno* e *nocturno*) parecendo poder configurar o *terceiro regime de síntese: Esquizoide*. Cf. Durand, Gilbert, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, anexo II, «Classificação isotópica das imagens», p. 305.

isso devemos considerar como implícita a presença figural do homem, no ser poeta e criador, como aquele que não pode resistir à tensão de estar só, ou olhar à distância da criação, e se deixa soberanamente fluir na imagem, consciente da luta para deixar a sua própria marca criativa.

Talvez, também, o homem que contempla não estará nem perdido na sua angústia, nem no reconhecimento da sua fracturante condição de não poder aceder a uma plenitude cósmica. À semelhança de uma hipnose dionisiaca, o acto de criação é uma forma aberta contagiante – o radioso acrescenta simultaneamente a interacção do homem com o centro e a interioridade das formas que dela emanam, em fecundo estado de comoção, e o perder-se tem o significado de deixar-se irradiar.⁹⁹ No entanto, este culminar faz-se por acentuação do tamanho do suporte pictórico, e da simplificação estilística das manchas ou da construção automatizada dos seus pictogramas. Entre o acaso do gesto e a concretização deste tríptico decorre um largo apuramento – a proporção entre fundo e figura é estabelecida, a noção espacial da cor é também aprofundada e por isso o vermelho e o negro combinam oscilantes figuras e direcções sobre a composição e o seu fundo etéreo de um azul uniforme. Da natureza apurada desta versão icónica, de matriz simbólica, e da qualidade espacial por excelência do azul, o gesto pictórico revela-se no acerto rítmico de uma aparência surreal e, na sua dimensão estética, como um belo sublime que reverbera ainda mais qualquer coisa de essencial sobre o que seria simplesmente a natureza real – a velocidade e a qualidade de síntese da linguagem modernista e nela, a pictografia surrealista de Miró, na sua acentuação cénica de três actos, e a construção frásica em grande telas (estendidas na horizontal) que compõem uma unidade de cosmovisão.

Miró considera-se, por natureza da sua razão humana, um ser pessimista, por isso a sua cosmovisão estelar é, em si mesma, uma outra via do ser, aquela que se deslumbra perante o céu e, em síntese, perante a ideia de uma paisagem vital e natural que a linguagem modernista deve poder reiterar, de algum modo, como uma visão distinta e construída como um poema visual, que se pinta numa escrita apurada sobre os automatismos e a construção frásica da composição pictórica. A pulsão frásica decorre entre cores complementares que fazem reverberar a ideia estelar. O vermelho (cor matricial e complementar do azul, também matricial) é uma cor com qualidade de

⁹⁹ Neste aspecto podemos dizer que há um propósito semelhante nos modernistas Paul Klee, Kandinsky, Fernand Lèger, entre outros.



Fig. 163 - Joan Miró, *Estrella Azur*, 1927. Óleo s / cartão. 176 x 116 cm. Coleção particular.

inquietante e radiosa singularidade para criar planos de proximidade, que cria esse brilho que tende a conformar-se numa frase de invulgar ritmo dinâmico, deixando-nos perante a ambiguidade de uma composição que parece exclamar (ou riscar-se em tom imperativo) a ideia de tocar e de nos comover num plano infinito.

Por tudo isto, a pintura de Miró é uma composição que refere o sonho, a visão de uma alegria idílica que escapa à realidade e ao vitalismo do naturalismo, aproximando-se de um concretismo teatral, eufórico e substancialmente num belo crescendo em direcção expansiva,

porque reúne a geratriz dos sonhos com a visibilidade e a alegria da criação. Plasma e reitera numa cena de três actos aquilo que dura na criação, no seu momento de combustão, mas que na imagem visual acaba por se fixar de um modo etéreo, ou ainda mais duradouro e dramaticamente extensivo.

Para Miró a questão do conflito entre a razão e o seu deslumbramento resolve-se de um modo redentor quando uma obra é satisfatoriamente cumprida.¹⁰⁰ Mas, para tanto, assume-se como um lutador tenaz e disciplinado e vê na arte e nas imagens que cria um sentido heróico de dizer o que vê, escolhendo proposições poéticas onde o conflito entre a natureza saturnina dos seres pode ser redimido pela combustão criativa, como algo que tem na natureza um corolário de ritmo maternal, uma origem mítica e matricial. Assim, os seus quadros são povoados de histórias vividas, de paisagens captadas, que se redimensionam em histórias e encontros entre esta natureza de personagens e a sua dimensão estelar, ou a qualidade tímbrica, musical, dançante, que constrói, em pleno modernismo, uma nova versão narrativa da comunhão dos seres.

¹⁰⁰ Cf. Mink, Janis, *Miró*, Colónia, trad. de Benedikt, Taschen, 1994, pp. 37-39.



Fig. 164 - Joan Miró, *Paisaje com gallo*, 1927. Óleo s / tela, 131 x 196,5 cm. Fundation Bayeler, Basileia.

Esta ideia de religiosidade poética enquanto comunhão, concilia Miró com os românticos, quer porque a relação de escala figura/fundo se lhes assemelha, quer porque o pintor pensa a religiosidade da arte como uma comunhão de síntese entre o eu e natureza, apresentando-nos algo que se pode aparentar a um belo sublime, ou à dimensão de fecundidade e fertilidade evanescente nessa ideia romântica onde a natureza é superior e místico modelo de enteléquia com a humanidade e o espírito do génio da arte. Não obstante, toda a qualidade da pintura de Miró deve diferenciar-se de algum modo da pintura romântica, pois a questão de Miró é também a de que o céu é conceptualmente recriado a partir desse gesto aprendido por repetição e, que por isso mesmo, pode culminar na criação de uma escrita diferente, tal como aquela que tinha vindo a ganhar substância rítmica no percurso da sua obra.

Consideramos, pois, que neste substracto romântico se inscrevem novos símbolos plásticos em gestos rápidos e que são eles que dão um tom dramático, modernista e sintético à paisagem. Talvez por isso, o céu azul de Miró contenha ainda outras derivações sobre o belo e o sublime: a de que o próprio homem que escreve, pinta, cria uma mutação nos modelos de comunhão da natureza, porque está consciente de que este modelo é um acto de visão criadora, modelado na acção de deixar fluir a linguagem da arte à

semelhança de um *Concretismo*¹⁰¹ e de uma escolha, que evita e foge com alguma consciência metodológica da expressão da natureza sorumbática do pintor. Assim, mais do que um drama sobre a relação do homem com a natureza, a questão de Miró e da sua pintura é a da nova linguagem da arte e nela a sobreposição de modelos de êxtase de criação. Dito de outro modo, o prazer de criar uma versão e uma linguagem eufórica sobre símbolos e matrizes de fecundidade naturais da criação é regenerado pela ideia de movimento e contém um potencial sentido de libertação do pintor, com relação ao acto modelador e apenas contemplativo, de quem se deixa comover pelo idílio da natureza.

Com toda a certeza, o acto de pintar modela a acção pictórica, numa aprendizagem onde uma nova linguagem torna polifónicos e acordados todos os sentidos, mas também especialmente o da liberdade de aventurar o homem a questões sobre o universal, paradoxalmente partindo de uma escrita trabalhada no interior e nas possibilidades do inconsciente, em direcção a uma habitável harmonia mais distante da realidade; ainda assim, consciente de todos os processos criativos que as revoluções da arte tornam simultaneamente performativos, polissémicos, e intelectualmente discutíveis. Com tudo isto, queremos dizer que o génio de Miró consiste em saber tomar como epistemológicas as formas da linguagem criadora que se apresentam nas vanguardas modernistas.¹⁰² Ele cria dinâmicas entre o particular e o universal, o consciente e o inconsciente e torna concebível a qualidade da sua pictografia, nomeadamente por redirigir algumas das aprendizagens do surrealismo a uma imagem de equilíbrio apolíneo. Por isso, volta a introduzir, em pleno modernismo, uma depurada imagem do céu, das estrelas, dos pássaros, da mulher, da criação, sublinhando que o conflito entre a sua vida dura de homem se ergue numa exclamação sobre o teatro de ser criador, sobre a possibilidade de dar a essa criatividade um tom solar, como se nas telas recuperasse esse propósito uno de

¹⁰¹O termo “arte concreta” refere um movimento artístico sucedâneo ou ramificado do surgimento de todas as artes abstractas, que difere em particular pela questão da criação de uma linguagem da arte e dos seus referentes, assim, designadamente, sobre o problema da realidade numa linha representar uma linha, dum ponto um começo e uma origem, etc; formas e questões que devem ser referidas como reais e não em abstracto e, rejeitam o abstraccionismo puro a que ligamos Miró, na sua busca incessante de formas icónicas para criar um alfabeto estelar, tal como Mondrian, Klee, Kandinsky e outros pintores, marcados por múltiplas referências estilísticas, mas que se conjugam nesta questão de uma escrita pictográfica neoplástica, concretizadas, também, pela afirmação percepção visual nas artes. Cf. Arrechea, Júlio; Soto, Victoria, «Concreta, arte», in *Dicionário de Pintura. Século XX*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002 pp. 76-7.

¹⁰²As vanguardas modernistas são múltiplas e diferenciadas, mas contextualizam uma revolução caracterizada pela busca incessante de exemplificar uma nova linguagem “da arte pela arte”. Na sua ambiguidade e modo revolucionário, a exploração de possibilidades compreende uma escrita, um gesto, um ritmo, libertadores do inconsciente, (processando o erro, o acaso e o sonho). Neste sentido, os pintores vão pertencendo e experimentando várias influências, de tal modo que a sua singularidade não se pode justapor a uma filiação muito fechada. cremos, assim, que Miró será um pintor surrealista, mas não apenas: apesar de manter um diálogo próximo com André Breton, Paul Eluard e Louis Aragon, o seu interesse pela poesia visual faz-se acompanhar por uma sensibilidade configurável a uma cosmovisão apologética dos seres na natureza.

uma linguagem reiterada do fluir poético do homem, numa dramatizada simplificação para um estado de alteridade simbólica, axialmente superior à sua identidade moral, já que ele se descreve a si mesmo como um homem doentio e depressivo.

A questão mítica e matricial encontra na dimensão lumínica a oscilação necessária – pintar sobre o azul e contrapor sobre essa mancha uniforme traços vermelhos e pontos negros, é reiterar da ideia matricial da cor e das suas qualidades todo o potencial que torna verosímil a dimensão atmosférica de um espaço infinito, nem feérico, nem impossível, mas evanescente e tocado no próprio momento de comoção temporal e espacial da sua criação plástica. Em síntese, uma comoção convoca-nos ao palco da criação, recolhe-nos nessa imagem do céu como ao lugar de uma canção, de um poema visual que dança. E nesse lá de entusiasmo dionisíaco, apaziguaram-se todas as distâncias entre o que é a imagem



Fig. 165 - Joan Miró, *Banhista*. 1925. Óleo s / tela, 131 x 196,5 cm. C. Georges Pompidou, Paris.

recôndita do sublime romântico e a afirmação de uma miragem indutiva, que é riscada sobre a imagem antiga de todos os céus para a dimensão criadora do homem, redimindo-o tanto de uma imaginação disruptiva sobre a inveja da criação, quanto de um panteísmo

meramente imitativo de uma natureza sombria, inacessível na sua alteridade de deusa-matriz-criadora.

No entanto, como em todas as interpretações, tivemos que escolher e ousar não desenvolver outras possibilidades que a imagem poética é passível de conter... Em síntese, uma outra interpretação diria que há algo de inquietante em toda a histeria criativa, tocando e aludindo a tão extensas dimensões e brilhos longínquos. Enfim, anote-se que para quem não souber de perto o que é a alegria da criação e o deixar-se perder nesse palco, sem verdadeira ou irreparável euforia, a imagem de um céu com aqueles traços vermelhos pode ser mesmo histrionicamente assustadora, a que não falta uma visão simbólica de desmoronamento que é enunciada pelas estrelas vermelhas.

3.4 - O lugar onde se está bem e a nostalgia do natural. Michael Biberstein: da sintaxe visual a uma panorâmica figural da natureza

Os céus de Michael Biberstein indiciam essa qualidade de referência ao distante que alude à transformação da indexação celestial em outros céus. Os céus de Michael Biberstein distinguem-se pela estranha qualidade etérica dada pelas velaturas de cores, numa construção de um espaço de contemplação que retoma a mestria do cinemático em Rothko. Porém, a pintura de Biberstein reverbera acolhedora, como uma paisagem, um espaço figural para contemplar e pacificar a mente.

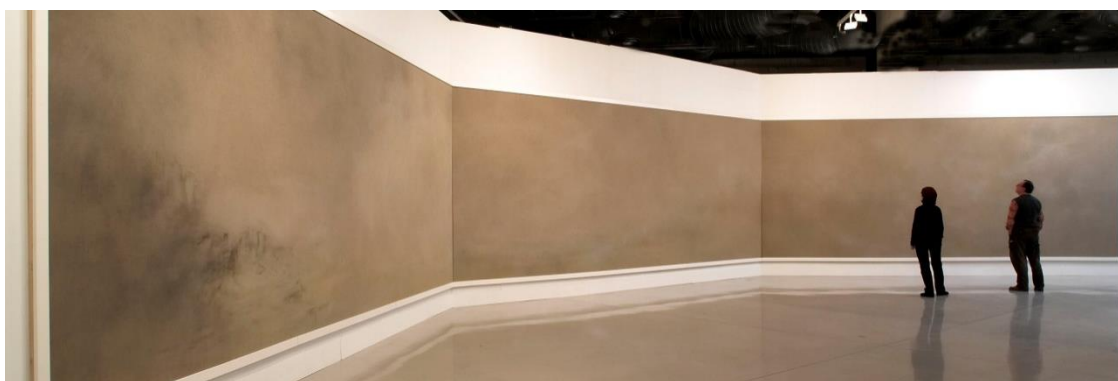


Fig. 166 - Michael Biberstein, *Lap III*, 2003. Acrílico s / linho. Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Badajoz.

Em Michael Biberstein, o que comporta um infinito e um cinestésico performativo é criado por uma volatilidade única de transparências que sublinha a ideia de ubiquidade - o oscilar contemplativo que nos faz ondear em todas as direcções. A sua pintura indicia assim um caminho contemplativo para o sítio natural/figural onde se está bem, como uma ética do ver, consensual ao êxtase poético, ou como cânone do modo irreduzível do pensar/sentir a dimensão do espaço estético/filosófico numa apologia da dimensão da

natureza. A importância da natureza conflui nas questões de um percurso para uma ética da arte acerca de bem-estar: o lugar de contemplação deve deixar o sujeito pronto para o ofício de uma meditação poética, paralela a uma perspectiva idónea e filosófica, intrinsecamente observadora tanto da natureza quanto da natureza criativa do pictórico, naturalmente combinadas com o domínio das possibilidades da justaposição de luz/cor e da sua espectacularidade, que dispensam outros seres para povoar o universo, e decididamente, as figuras dos anjos e dos planadores arquetipais mediadores entre uma teologia e uma realidade natural. De um modo dominante, como se o universo de combinações de um lado e do outro da visão pudesse ser conduzido pelo universalismo de uma identidade de harmonias cromáticas, vivemos também sobre a unidade dos seus tropos. E descortinamos como eles manifestam essa residual presença de uma identidade orgânica a soerguer todos os cromatismos de um goetheanismo, reaprendido desde a observação de Friedrich, Manet, Seurat, Kandinsky, Klein, Rothko e mesmo de Bacon. Numa sùmula, M. Biberstein aquiesce uma profundidade de campo infinita ao pictural e à vibratibilidade cinestésica de Rothko, para expressar uma perspectiva de contemplar a natureza *naturans*. Haverá, em obras como *Attractor* e *Haze* uma propecção propedêutica ou ainda uma perspectiva irónica sobre a quietude como estado de permanência. Ou ainda, todavia, a simbólica passagem de céu-divininal para *naturans-céu* parece amadurecer na sua obra e fluir pela natureza das cores que sublinham a espacialidade da luz vinda desde a escuridão, e das sucessivas velaturas quase “imatéricas” com que o pintor recria grandes e distantes planos atmosféricos. Assim, em Michael Biberstein o figural da paisagem deixa precisar como podemos caminhar por dentro da imagem e, simultaneamente, sentir a sua vibração vir ao nosso encontro, acrescentando um campo de forças hápticas delicadas, estranhamente belas.

A sua pintura pode associar-se a uma das múltiplas vertentes contemporâneas de um reencontro da pintura com a natureza, numa classificação que compreende a paisagem na pintura sem que o modelo reconstitua um olhar directo sobre a representação impressiva (ou expressiva) da identidade de um lugar, pois podemos dizer apenas que há algo entre a realidade de uma ressonância modelar da imagem de céu e ainda uma imensidão galáctica - um sítio mais além.

Devemos sublinhar a questão de haver na sua perspectiva aérea um sujeito filosófico para esse modo predicativo de habitar o vago e o distante, quando contemplamos reflexivamente sobre o nuclear paradigma de uma calma estesia que se desdobra na percepção de um silêncio neutro e primacial, como em *Big Blue*.

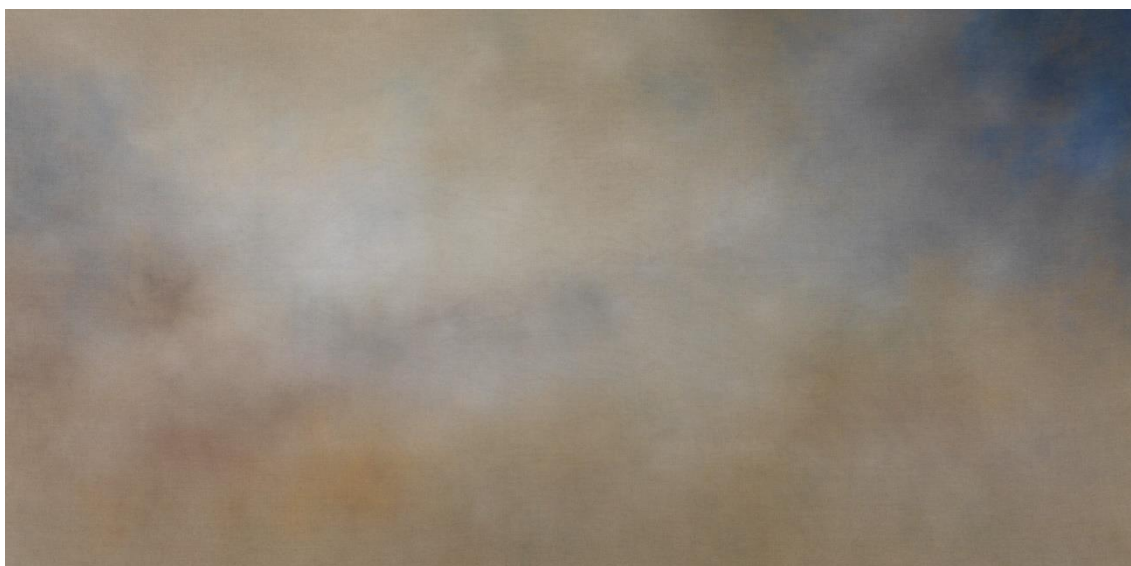


Fig. 167 - Michael Biberstein, *Big Blue*, 2007. Acrílico s / linho, 230 x 480 cm. Hess Collection.

As sobre camadas colorantes do espaço das suas telas respiram entre si, assim como se esboroam os espaços de cores e velaturas de uma tela de Rothko. Diríamos que a sua obra seria a herdeira do sublime de Turner, Friedrich, Monet, pela especial extensão e dinâmica que dedica à qualidade expansiva do espaço, se dessa perspectiva aérea fosse passível a identificação com uma humanidade da razão que contemplasse essa natureza tão expandida, sem mais outras questões, como a inerente pergunta da própria experiência de calma e quietude que o pintor vem buscar na sua modulação da natureza e que dá esse carácter distinto à sua obra, no contexto contemporâneo. Porém, na sua obra, Michael Biberstein, enquanto recria novas tomadas de consciência sobre a expansividade desta modulação perspectica e do espaço pictural, abre, no lugar da presença humana, um verismo utópico, tão modelado pelo modelo impressionista de captar a luz e a cor, quanto pela idealização de um platonismo romantizado que aloca o todo na sua imensidão. Há, então, essa abertura a um universo “galáctico de contemplação”, que, tal como em Rothko, une o princípio e o fim do espectro, rompendo o efeito de contraste tímbrico das complementares pela sobreposição de uma sucessiva conjugação de propriedades simultâneas dadas em tons mediadores, que reverberam numa certa surdina de cor matinal: um brilho sépia confortante em Biberstein, em Rothko um brilho sombra nocturno que chega à sua agonia. É em relação a uma consonância entre o problema do processo pictórico e suas dinâmicas, que luz/cor, movimento multidireccional (à semelhança da pintura de Mark Rothko, mas com outro sentido poético e ético, que não apenas o da comoção do espectador ao trágico), nos convocam para a visão de um lugar



Fig. 168 - Michael Biberstein, *From Red To Blue and Back Again*. 2010. Acrílico s / linho. Flatland Redux, Guimarães.

que parece expandir, tanto a mesma condição de natureza como a contenção de um sentimentalismo dramático que se anima de um saber poético ou dessa necessidade de o nosso cânone deixar de se sentir perdido numa magnanimidade da natureza. Ao encontro de um topo naturalmente *naturans*, as suas obras configuram o lugar do Belo-trágico, que se abre a uma estranha condição de sítio e utopia de sítio.

Apurando-nos no minimalismo de sensações físicas e dinamizadoras, também perceptivamente entretecidas na relação com uma noção de espaço cosmológico, as suas atmosferas são indissociáveis de um percurso de depuração acerca de como expressar sensivelmente a infinitude do espaço e da natureza dos horizontes que se trilham e se espreitam, como se olhar o céu se sobrepusesse aos sucessivos caminhos do horizonte de um caminhante que vai campo afora. De um ponto de vista agnóstico, ou gnóstico da terrível beleza que a natureza oferece como experiência sensitiva e dramática, a dinâmica do espaço comove-nos num universo mais *universalis* - algo aparentemente mais consciente da distância que advém entre o pictórico e a natureza contemplada *per-si*. O lugar da pintura e do seu processo concordam nessa ideia de que o modelo da natureza recorre à memória do pintor e, neste caso, como se a exterioridade e o interior contornassem o limite entendível do habitar a paisagem, de o pictórico ser impressivo ou expressivo.

Da natureza como último reduto de expansão e espaço de respiração para a criação



Fig. 169 - Michael Biberstein, *Mellow Yellow*, 2004. Acrílico s / linho, 170 x 180 cm. Galerie Rosenberg, Suíça.

da obra de arte – Michael Biberstein parece construir paulatinamente a paisagem e o figurável *paisageiro*, em que a mediância¹⁰³ (*médiance*) e tropismo visual se cruzam numa mestria rômbrica dada, quer por um pontilhismo, quer pela planura da cor. Sem direcção única, diríamos que o sentido háptico atmosférico surge em coesão com algo de natureza inexplicável, tal como em Rothko. Deste modo, numa anuência ao calor da mente, oposta ao do sentir mais háptico da carne, o que torna M. Biberstein um criador consequente da genialidade do verismo da “pintura Rothko” em que se descobre inextricável e diletantemente a naturalidade de uma beleza, de uma *mimesis* natural, e o figural de uma totalidade, ou de uma profundidade sensitiva dramática que comporta múltiplos afectos. O drama na pintura de Michael Biberstein coloca-nos perante uma

¹⁰³ Cf. nota 40, cap. IV.

aprendizagem do valor simbólico da metonímia que aponta algures, ou de um modo polissémico, o valor do não figurativo, mas figurável de uma panorâmica natural. Como se houvesse um atopus em nós mesmos, seguimos até ao sítio onde se estaria bem. Desta maneira, o ver cinestésico é, em sentido figural, uma comoção para um fora de nós, que ubíqua, ou contornando o conceito de transcendência do real, para um êxtase, para um brilho que se abre para além da luz pura dos matizes, como que mediado pelo ar que flui no meio dos sedimentos da matéria das cores sucedâneas de um azul sombreado, de um amarelo pardo, ou de um púrpura-violáceo, velados sucessivamente para refazer o caminho da profundidade, do contraste com a superfície, com uma sensação háptica textural, que se



Fig. 170 - Michael Biberstein, *Purple Haze II*, 2009. Acrílico s / tela, 100 x 190 cm. Galeria Pedro Oliveira, Porto.

conjuga à imensidão infinita que nunca se fecha ou apaga. Há na sua obra um brilho sombra etérico, mas que toma na duração cinética uma espécie de sensação acerca de um latejar de vida, porque, ao mesmo tempo que o espaço é processado como transparência, mantém a nossa atenção focada aqui e ali, levando-nos pela força que adquirem os múltiplos sedimentos de cor-sombra, numa reflexa unidade sépia, para fazer a passagem de lugar volátil a caminho, por entre uma luz difusa, como a da manhã, onde o pictórico reflexa as coisas mesmas num crescendo entre o háptico-luminoso e a névoa que se atravessa tátil e sonambulamente. Como Michael Biberstein explicava: «*Para mim os quadros são espaços de projecção. Em inglês há uma expressão bonita, 'dream space'. É esse estado de caminhar sonhando que quero desencadear no espectador*»¹⁰⁴

¹⁰⁴Coelho, Alexandra Prado, *A Eternidade da Tela*, entrevista a Fernando Lopes e Michael Biberstein, "Ypsilon", in *Expresso*, Lisboa, 3 de Outubro, 2008.



Fig. 171 - Michael Biberstein, *Small Romantic Landscape*, 2012. Acrílico s / linho, 120 x 1120 cm. Galeria Cristina Guerra, Lisboa.

Contudo, por ser tão alusivo a *naturans*, inclui, como em toda a síntese entre exterior e interior, entre impressão e expressão, esse trágico reduto, aquém e além de uma beleza inquietante. Assim, saltando o parêntesis de que sem êxtase as constelações são mentalmente tropos de uma atópica presença em sentido real, ou de um expressionismo que hoje é mais do que um sentir desenraizado da vitalidade da natureza, ou do que nos liga a uma totalidade de beleza, que sobra, ainda mais feérica, de uma imensidão inquietante.

3.4.1 - Gerhard Richter e a opacidade do branco ficcional

Em Gerhard Richter a imagem, na sua natureza pictórica, faz consonância com o fotografado e aquilo que pode ser o real da fotografia, como diz Roland Barthes: «este que é o que já foi».



Fig. 172 – Gerhard Richter, 8.4.89, 1989. Óleo s / impressão fotográfica. 10, x 14, 7 cm. Coleção privada, Suíça.



Fig. 173 - Gerhard Richter, 11.2.98., 1998. Óleo s / impressão fotográfica. 10, x 14, 7 cm. Coleção privada, Alemanha.

Na sua obra, a pintura acentua e sobrepõe a questão: tudo se esvanece porque tanto nos é dado num esmaecimento suspenso do real da fotografia e na repetição da imagem

da imagem, que se recria para reiterar a linguagem artística.¹⁰⁵ A propriedade de evanescência que vem do azul transpõe de novo a sua evocação – indiretamente como se tivesse pulado do imatérico azul para o branco, reinterpretando a luz das cores, num regresso implícito ao zero da imagem e à finitude da história da cor, que se atravessa na evocação do azul e das sombras, em direcção a um neo-impressionismo, que já não tem a mera consistência de um modelo natural, ou naturalmente impressivo, mas precisa dele como uma evocação processual. Já não é da sombra (ou o azul na sua mística tonalidade de escuridão), mas do lado do branco, parecendo poder criar tudo, que Richter recria especialmente uma opacidade/luz/cor, numa qualidade que parece descongelar-se duma realidade matéria e acinzentada, comportando um contexto entre o real desconstruído e o ficcional construído, tão estranho quanto o da existência dos “objectos azuis” de Klein. Talvez metaforizando o salto do vazio que Klein questionava e reabrindo as imagens do real e da vida, como se, no entanto, as imagens não pudessem ganhar a vitalidade que nascia outrora da luz originária e se abrissem em consonância com os reflexos cinzentos e metalizados dos edifícios e passeios da nova vida urbana. Será ainda assim do espaço esvaziado de um drama impessoal, exemplificado pelo branco, que o pictórico e a cor em Richter referem, quer a cultura da higienização, quer a qualidade neutra dos suportes das imagens, das paredes, dos passe-partout das obras de arte. Há procura de uma contextualização da sua narrativa pictórica, enquadrada numa história da humanidade, Gerhard Richter desenvolve um dos mais extensos e profícuos conjunto de variações do pictórico na actualidade. A sua pincelada de cor acentua a opacidade do fundo branco, inverte a modulação de transparências e espacialidade etérica do expressionista de Rothko e de Biberstein, modulando um espaço que oscila numa direcção háptica para a superfície. Por sobreposição matéria, na sua obra evoca a vida urbana radicalmente centrada no movimento da imagem, da ciber-visibilidade, da velocidade e da sua acelerada dimensão fusional entre os domínios poéticos, ligados ao mediatismo da sua nova relação com a dimensão espaço-tempo-movimento, que deixa de ser dominada pelo cinema e que reitera a dimensão impressiva da fotografia, fazendo da cópia, e da imagem do real impresso uma outra citação recriada pela sobreposição pictórica. No entanto, talvez possamos dizer que, se o real e o ficcional são confrontados na imagem, é porque ela permeia um silêncio que é também uma sobreposição em sintonia com o branco, quando este funciona como possibilidade de todas as cores e por oposição ao preto, sintonizando os pratas e os

¹⁰⁵ Referimo-nos especialmente à série de fotografias pintadas, designadas como: *11-4-89*; *8-4-89*; *5 Juli-1994*; *11-2-98*; *22-4-07*; *43_7 April 05*. Cf. Straub, Botho; Schneede; Uwe M.; Heinzelmann Markus; Hustvedt, Siri, *Gerhard Richter, Overpainting Photos*, Hatje Cantz, 2008.

metalizados da impressão fotográfica. Neste sentido, a paleta de Richter reabre a questão da opacidade e do silêncio sobrepujado na matéria, que são evocados pelo branco em paridade ao cinzento metalizado, mais como princípio de partir desde o neutro do que procurar trazer a luz desde a profundidade da escuridão.



Fig. 174 - Gerhard Richter, *7 de April.05*, 2005. Óleo s / impressão fotográfica. 14,8 x10 cm. Coleção Privada, Alemanha.



Fig. 175 - Gerhard Richter, *Davos S.* 1981. Óleo s / tela, 70 x 100 cm. Coleção particular.



Fig.176 - Gerhard Richter, *Piz Lunghin*, 1995. Óleo s/ tela, 62 x 82 cm. Coleção particular.

Nas suas obras a sobreposição de matérias e gestos pictóricos recortam e grafam no espaço o arrasto do tempo. Em Richter a dominante tonal é a da opacidade da luz, onde o branco é como um princípio implícito na reiteração da imagem da arte, num modo subversivo de fazer alusão à realidade e ao princípio da luz. Ela acentua-se e concorda com essa qualidade construtiva/desconstrutiva a que a sua obra em geral faz referência, e ainda com a ideia de deixar um trilho ou um rasto impresso.¹⁰⁶ Encontra por isso a sua ambiguidade matéria/invisibilidade, aparentemente partindo de outra direcção no sistema transparência/luz/goethiano, apesar de manter o jogo entre a transposição dos limites e a forma da arte, pois a imagem é recuperada na sua essência ficcional. Tal como na figura seguinte, trata-se de pintar a partir de uma fotografia, de uma imagem que já lá está, mas não de a copiar porque o lado pictórico oficial opera por distorção. A imagem pictórica engradece-se nesta «dúvida acerca de ter existido uma ordem entre a fotografia e o real.»¹⁰⁷ A preto e branco ou através da cor a veemência da sobreposição abre a violência, o apocalíptico e une a obra à beleza de uma instância emocional singular que não se perde da noção de frisar desde a escolha da imagem até ao princípio de ressonância de um ideal, que resta para além do realismo ou do hiper-realismo da imagem. Deste modo, as suas obras são muito diferentes de um múltiplo de Andy Warhol e de um ready-made de Duchamp, porque se constituem, quer como acto de retaliação sobre o real e o noema da fotografia, quer como modulação de uma vibração de encantamento: a instância que une uma iconicidade acerca do poder mágico, o que se enuncia como *leit motiv* de uma possibilidade de eternizar o ser e a arte, apaga-se, distorce-se num lamento violento e trágico.

A imagem em G. Richter é, pois, provocatória em relação a certo término, no sentido em que pressupõe que voltar ao início da luz nos obrigaria à desintegração desse impressionismo já ultimado. Por isso, é como uma nova vitalidade ferida, povoada de cores, que se apresenta simultaneamente como desapropriada, recriada num lugar anódino, justapondo o problema da criação e dos limites da arte, ao que é um “já foi”, também do ponto de vista da perspectiva da cor. Assim, uma nova versão sobre o recomeço e a origem da essência da arte, que ao seu mesmo princípio se opõe, como uma transposição dos limites da sua história formal. Nela o minimalismo canónico deixa pressentir um lento desvanecer do que seria a verdadeira proposição de um recomeço a

¹⁰⁶ Cf. Stermmrich, Gregor, “Gerhard Richter: Abstraction as Derailment”, in *Gerhard Richter Large Abstracts*, Hatje Cantz, 1993, pp. 19-32.

¹⁰⁷ Cf. Schneede, Uwe M, “Reality, the Photograph, the Paint, and the Picture”, in *Gerhard Richter, Overpainting Photos*, Hatje Cantz, 2008, p. 196.

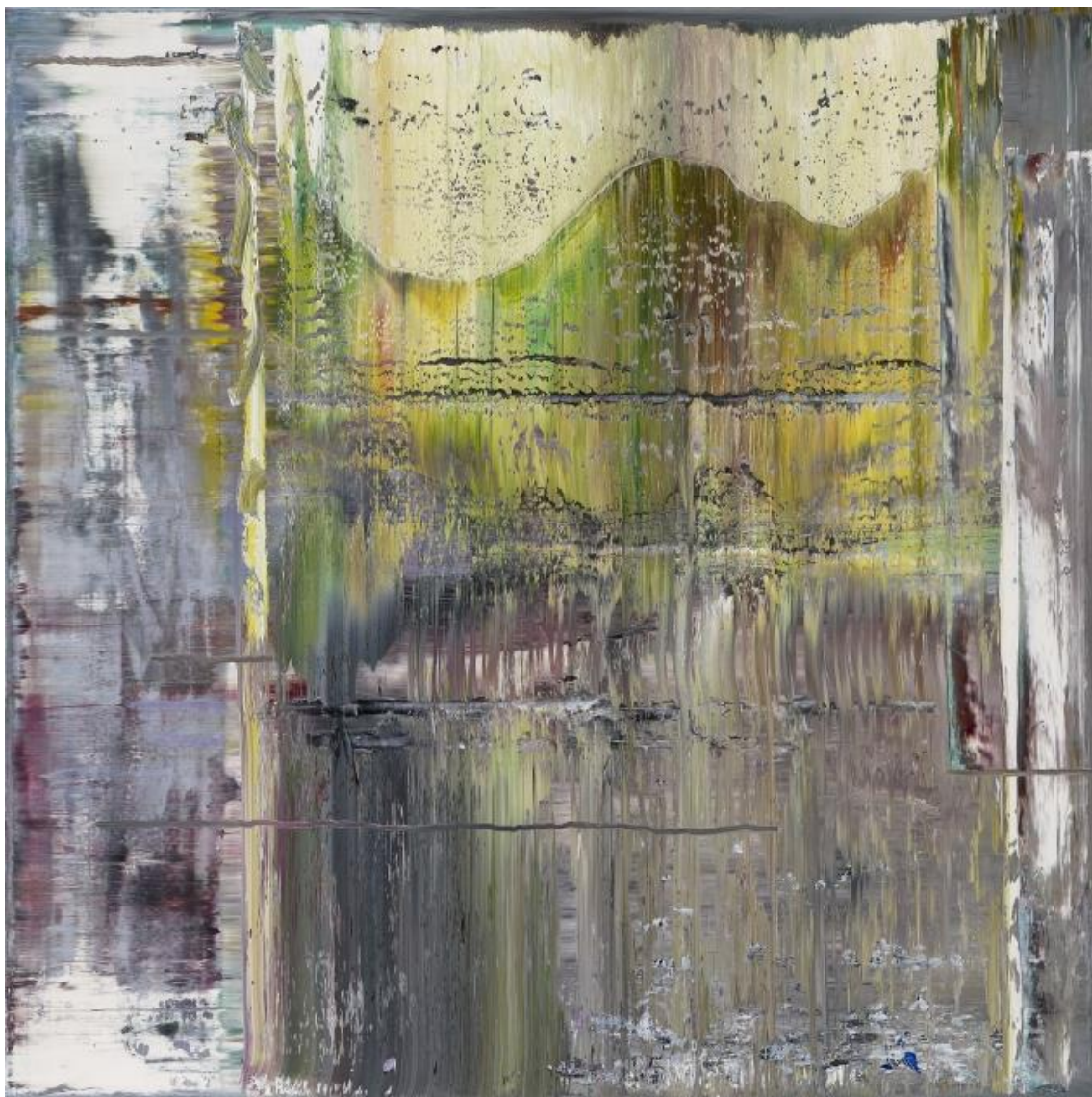


Fig. 177 - Gerhard Richter, *Haggadah*, 2005. Óleo s / tela, 152 x 152 cm. Coleção privada.

partir da luz/transparência, que é revisto pela opacidade, na ambiguidade de recriar do branco, como princípio, o empastamento e a sobreposição da matéria cromática.

Em qualquer dos sentidos, a imagem de G. Richter vai mantendo a oscilação entre o trágico e o vitalismo da forma; entre a importância de citar a cor como uma imagem-da-imagem da vida que, deste modo, se torna nostalgicamente alusiva a esse “já foi”. E, neste contexto, o pular do ver, através do escuro para a opacidade do branco, implica a exemplaridade do jogo, na sua ambiguidade de relação da arte com um modelo real.

A sua ambiguidade construtiva/desconstrutiva, que recompõe essa visão epistémica das histórias das cores e das suas revoluções pictóricas, vai comportando essa ideia do espectro de Newton e da sua luz branca, essa ideia de que o branco foi princípio e origem, matriz simbólica

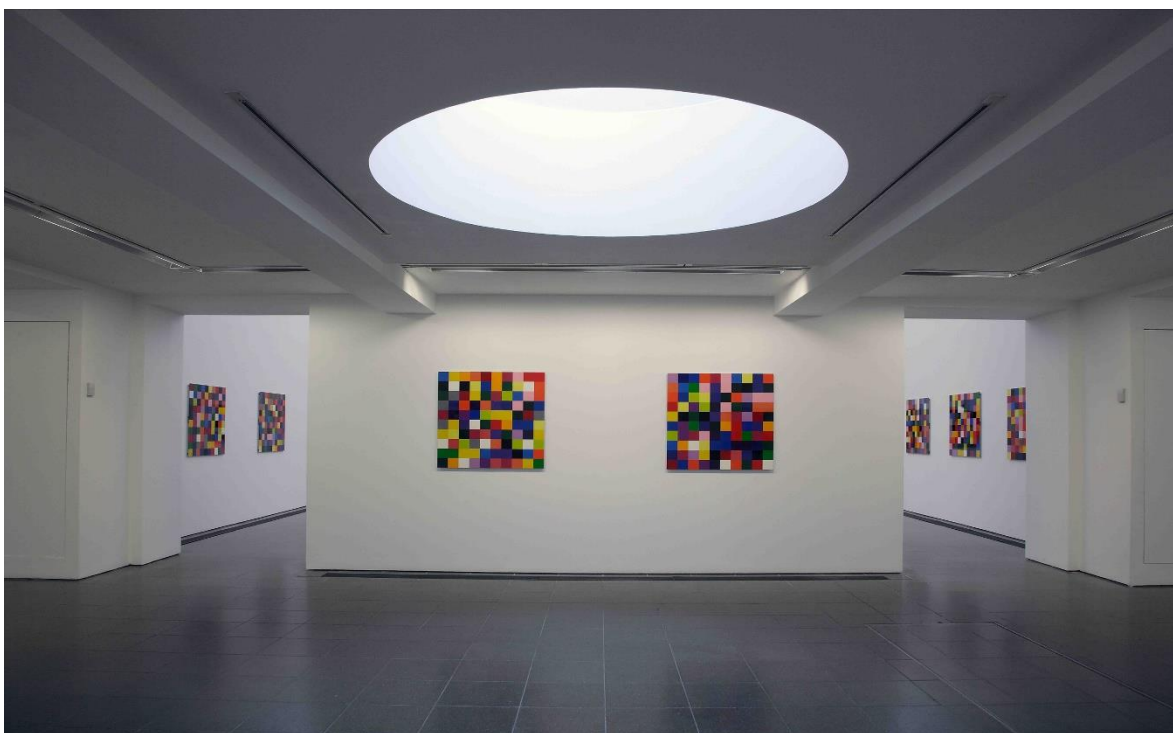


Fig. 178 - Gerhard Richter, (vista parcial da exposição), série 4900 Colours, 2007- 2008. Laca s / Alu Dibond, Serpentine Gallery, Londres, 2008.

sobre o passado (e oposição ao futuro sombra/azul), fundamentalmente questionando sobre o modo de essa matriz poder ser, agora, dimensionada de outra forma. É da realidade plasticizada da técnica e da nova era (new-age) que o pictórico se propõe como se de facto já não fizesse sentido, ou, pelo contrário, fosse de facto o real, dado no seu único sentido: o da imagem e virtuosismo da arte, acerca dos quais o pintor faz questão de deixar visível um rasto processual.

3.4.2 - Anselm Kiefer e o sitiar de uma catástrofe

No filme «*Over your cities glass will grow*», Anselm Kiefer faz-nos viajar por um tempo e lugar apocalícticos. Os subterrâneos são lugares de uma dimensão de paisagem em que restamos humanamente separados e perdedores da luta entre *naturans*/homem/real.

A presença mítica e a referência simbólica do processo cabalístico de emanção de criação de uma ideia definem Kiefer numa acção de força, ênfase de significação sobre a construção contínua duma presentificação de um absoluto sensível e, ao mesmo tempo, relativo à imagem-palavra e à sua possibilidade de retórica no pictórico. Apesar das suas instalações e do seu trabalho dentro de uma imensa fábrica, Kiefer protagoniza efeitos semelhantes ao de um estudioso em estado de permutação como o labor alquímico dos materiais e da sua primeva e artesanal transformação em obras que dialogam e profetizam uma história e uma meta-narrativa em trânsito pela contemporaneidade, desde uma visão



Fig. 179 - Anselm Kiefer, detalhe de um fotograma de *Over your cities grass will grow*, 2000-2010. Um documentário da obra do artista alemão que explora aspectos cenográficos. Torres em betão, ferro sobre paisagem natural, Barjac.

de um começo, recontada sobre um princípio de exaltação da violência e do presságio terrível de que a arte que ele procura emana de um modo de representação dessa emanção que o coloca de permeio como artista.

Contudo, tal como nos diz Daniel Arasse, a sua obra não é um retorno ao primitivo, ou à substancialidade de um primitivismo enquanto purificação de uma memória selvagem: Kiefer não é um primitivo porque opera no seio de uma cultura e de um imaginário estruturado.¹⁰⁸ Os seus estudos completam essa interrogação sobre o mundo, e dando corpo de sentido a essa ideia de emanção sobre a criação do mundo em que ele participa: *un relais*, atravessado por aquilo que habita a sua criação: uma passagem, uma porta, «um receptáculo, como os velhos profetas, de onde um todo emana numa metáfora plena de iconografia e da sua actualidade.»¹⁰⁹ Acontece que o sentido da sua acção e deste seu fundamento judaico-cristão não pode deixar-nos perdidos numa iconologia sem essa processualidade que o torna (o pintor e a sua obra) uma forte referência a uma luminosidade plúmbea e brutal, onde aparência e enraizamento das sensações dos materiais insistem numa representação do lugar do mundo como um futuro trágico, ou melancólico.

¹⁰⁸ Arrase, Daniel, “De Memoire de Tableaus”, in *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 76.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p.81.



Fig. 180 - Anselm Kiefer, *Osiris and Isis*, 1985-87. óleo e acrílico com acoplagem de elementos tridimensionais, 379,73 x 561,34 x 13 cm. MOMA, S. Francisco

Rito e lugar prevalecem enquanto metáforas de uma representação de uma metonímia sobre o real: o mal, a catástrofe, a memória de uma maldição e o retorno da sua violência tanto se descrevem como uma sensação de paisagem finalmente inabitável, como nessa eminência de ruína ou deserto inóspito. A vibração da cor em Kiefer não tem a aura de luz transparente de Rothko e de Biberstein, mas reitera uma outra densidade criada pela sobreposição e sedimentação de matérias. Como uma certa arqueologia do pictórico, recria a mesma densidade de Richter sobre a relação matéria e experiência da representação espaço-temporal do pictórico, para além de uma memória de fetiche alegórico, ou do enfeite do decorativismo, o efeito matérico pode ser usado numa inversão do transparente e do atmosférico; ainda, do resíduo de matérias corrosivas e em decomposição, que podem designar a natureza química e explosiva - o que emanará para o futuro¹¹⁰. Deste modo, o pesar da matéria envolve q"gur gevcf qt" gptg" q" xgt" g" q" gpuko guo ct" f g" wo c" tghgt' pek" cngi »tlec0' J a" pc" qdtc" f g" Cpugm " Mlghgt" wo " r wuct" f g" wo c" gutcpj c" tgrc± q" gptg" c" j luvqtkekf cf g" g" c" cts wgqmi lc" f q" le»pleq" g" q" ugw" f gupxqrklo gpvq" uqdtg" c" hwwtqmi lc" f q" ugpvt< q" eq/gkq" f g" ugf lo gpvt" c" gztgkpek" f q" ugpvt0 Guc" gutcpj c" qr celfcf g" f q" o cvtkeq." 2." gpvq." rctcfqzcmo gpvg" wo " u²tkq"eco kpj q"

¹¹⁰ Cf. Yentob, Alan, *Anselm Kiefer: Remembering the future*, in <https://youtu.be/PaYiqKRcTdM>, 2:26 min.



Fig. 181 - Anselm Kiefer, vista parcial da exposição retrospectiva *L'événement Anselm Kiefer*. Centre George Pompidou, Paris, 2016.

para o sentido: conteúdo e densidade de sobreposição perfazem um trabalho de inspiração sobre a tradução do símbolo a propósito de uma clareza ou de uma luminância que para o autor não tem fim, ou requer esse constante tributo da arte. A cor na sua obra não abre a volúpia dos brilhos, fecha-se numa certa natureza de sombra que é ainda mais surda, ou literalmente uma tonalidade surda de cinzas e matérias agrestes e brutais acopladas, misturadas com inúmeros sentidos de introdução de figuras sobre os planos de imagem. Locais, signos, palavras, títulos e esquemas remetem-nos para uma viagem de retorno ao dicionário a-significante de Marcel Duchamp, mas o mesmo labor intelectual e o mesmo sentido de enciclopedismo para rever e reificar o estético estão presentes. Será, por assim dizer, esta nova versão de uma trágica representação do devir do mundo, a ideia de um não lugar do homem que preocupa Kiefer e que designa, na sua não casualidade operativa, uma natureza impressionista e expressionista revista desde a ideia de lugar dado ao científico da cor no começo das vanguardas e retomado como valor de expressão da angústia e da interioridade da dor expressionista.

A fluência entre conteúdo, processo, força e violência de um ritual de emanção conjugam estas duas aparências da forma e do estilo, de modo tal que, ao expressionismo lírico de Rothko, Bacon, Richter acrescentamos o de Anselm Kiefer, numa inquirição sobre



Fig. 182 - Anselm Kiefer, vista parcial da exposição retrospectiva *L'événement Anselm Kiefer*. Centre George Pompidou. Paris. 2016.

o que, neste último, poderá coexistir como semelhante/diferente: essa noção de conteúdo precisamente trazida desde uma crença na epifania: da emanção da imagem e no seu enclave com o naturalismo dito artístico, que, em Kiefer, sublinha como a naturalidade mítica pode reorganizar a verdade do mundo sobre o lugar do homem e a natureza da sua não literal, mas enraizada, verbalização imagética. Em Kiefer, como em todos os outros, a descoberta ou transviamento da ontologia do ver recobre-se de esforço para a criação de uma verosimilhança entre o espectáculo do ver não cartesiano nem instrumental sobre a natureza de uma representação da natureza. Podemos fazer convergir esse sentido háptico que se multiplica na criação de cheiros, de matérico pesado, feito de chumbo e de fogo, de pó e de magmas duras ou em trânsito entre estados de matéria.

Em síntese, em Kiefer o processo alquímico é sobejamente estrutural na criação artística. Kiefer começou por recriar os mitos acerca da hegemonia da raça germânica (incluindo o nazismo), acerca das florestas e entender a sua origem. Para Kiefer a arte é um caminho alquímico e constitui-se num modo de se aperfeiçoar a si mesmo. A arte é um processo de identidade em fluxo que conjuga a importância de dar corpo a uma emanção de verdade que passa através da arte, como uma interrogação sobre a origem, o presente e o futuro do mundo.

sobre a ideia de uma recriação do mal que cultuámos e o que resta como retorno para nos alocar.



Fig. 184 - Anselm Kiefer, *As célebres ordens da noite* (*Die berühmten Orden der Nacht*), 1997. Acrílico e emulsão s / tela, 514 x 503 x 8 Guggenheim, Bilbao

4 - Estranheza e Magnificência da Pintura e da Sua Sombra

A magnificência da obra de arte é conforme a uma indelével e sintomática presença do homem que actua num plano de criação distinto da comunicação e da sua metaforologia de sentido comum. Queremos dizer que não há uma correlação directa entre poética e metaforologia da cultura, porque a questão poética, que aqui julgamos, designa, no seu melhor e exemplar manifesto, a arte e a sua sombra. Por isso, desta sombra da arte resta um devir que nos reintegra também na acuidade que uma nova atenção ao natural pode transmitir ao pictórico como sentir e fazer-se sentir. Querer destrinçar esse resto de uma propedêutica pictoral é uma escolha que observa a questão de uma panorâmica impossível sobre a paisagem, e, simultaneamente, como a natureza subjectiva do fenómeno adquire uma espécie de concrecência, através da transposição de diferentes modos de acoplar a informação e o performativo, que adquirem uma concreção pictórica como arte final. O que nos é possível, é interpretar e retomar as possibilidades da interpretação, sabendo que algo permanece encriptado e, mais difícil, todavia, é tentar distinguir entre o que é tomado como epifania e construção criativa, como estádios diferentes de uma emanção de graus de pureza sobre a verdade do belo e a verdade do trágico, como aproximações ao real.

De maneira que, em vez de pensarmos num *analogon* de pureza, observamos uma grandeza na qualidade de transfiguração que uma metaforologia do pictórico revela como possibilidade de apuramento de si mesmo, perante o real e a natureza.

Podíamos dizer que, se uma tensão mitopoética se realizasse, teria um pathos de dor e de ironia, conferindo, talvez, à sua condição de metaforologia uma actualidade: uma poesia que se perdeu de uma certa matriz simbólica, deixa um rasto acerca de como ela nunca foi mais do que um simulacro de uma existência. Neste caso, entre um ideal sábio e estóico, que propõe viver de acordo com a lei racional da natureza do logos natural do cosmos, e que aconselha à indiferença (*apathea*), é sábio obedecer à lei natural, reconhecendo-a como uma peça na grande ordem e propósito do universo, devendo, assim, o artista manter a serenidade, perante tanto as tragédias, quanto as coisas boas; neste caso, não consentir que o drama de um sociedade “hiper-tecnificada” se instale na sua obra como valor único de assertividade ao progresso. O arquitecto mexicano Luís Barragan, quando recebeu o prémio Priztker, em 1980, discursava nos seguintes termos:

«Em proporção alarmante desapareceram nas publicações dedicadas à arquitectura as palavras beleza, inspiração, embruxado, magia, sortilégio, encantamento e também as de serenidade, silêncio, intimidade e assombro. Todas elas encontraram o acolhimento amoroso na minha alma, e se estou longe de pretender ter-lhes feito plena justiça na minha obra, não será por isso que deixaram de ser o meu faro»¹¹¹

Conforme à natureza sábia do homem, designa-se uma praxis de viver. O homem sábio não depende do verdadeiro bem nos objectos, pois estes são externos e é a sabedoria que lhe permite não se deixar escravizar pelas paixões que, neste caso, apelam a uma luminância de crer numa objectividade externa à natureza humana. “A alma da pintura” estará identificada com este princípio mítico como parte de um todo ao qual pertence, como se este *mito-logos* ordenasse todas as coisas: tudo surge a partir dele e de acordo com ele; graças a ele o mundo é um *cosmos* (que em grego significa "harmonia"). Na verdade, o ideal estóico mantém com a contemporaneidade relações ambíguas que não defendem a cultura dos povos do Sul: há um contágio entre as diferentes filosofias orientais e a praxis do fenómeno estético no mundo global e contemporâneo, mas resta como modo emblemático uma ressonância singular que discorre acerca da beleza em confronto com a perplexidade do ritual que a envolve na vivência a oriente ou nos povos do Sul, que se revela pelas palavras e pelas cores que subsistem no seio de culturas mítico-simbólicas a cujo encanto uma certa geração *new age* presta atenção:

«As cores que uso vêm dos Povos de México. Veracruz, Chipas, Michoacán, Jalisco, etc. Estão plenas de combinações insólitas e extremamente belas. Os nossos, construtores são artistas. Não seguem leis académicas, antes usam o seu sentido para fazer combinações que muitas regras escolares proibiriam. No entanto, o resultado geralmente é harmónico, pessoal e único.»¹¹²

4.1- A grandeza e a sua sombra

Consideramos, desta maneira, como o jogo livre da imaginação (que faz a associação com a forma da beleza subjectiva) reúne ao poder de questionar o futuro, o de viver o presente e, ainda, o de advogar actualmente a existência do ser como efeito de

¹¹¹ «[...]En proporción alarmante han desaparecido en las publicaciones dedicadas a la arquitectura las palabras belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento y también las de serenidad, silencio, intimidad y asombro. Todas ellas han encontrado amorosa acogida en mi alma, y si estoy lejos de pretender haberles hecho plena justicia en mi obra, no por eso han dejado de ser mi faro.» Barragán, Luís, excerto do discurso de agradecimento na recepção do *Prémio Pritzker*, 1980. Cf. Castrejón, Anibal Figueroa, *El Arte de ver con inocencia. Prácticas con Luis Barragán*, Cuadernos Temporales 13, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2000, p. 46.

¹¹² «Los colores que uso vienen de los pueblos de México. Veracruz, Chipas, Michoacán, Jalisco, etc. Están llenos de combinaciones insólitas y extremadamente bellas. Nuestros constructores son artistas. No siguen leyes académicas, si no que usan su sentido para hacer combinaciones que muchas reglas escolares prohibirían. Y sin embargo el resultado generalmente es armónico, personal y único » *Idem, ibidem*, p. 90.

uma panorâmica da imagem pictórica, que não sendo fruto de um contexto existencialista, linearmente seguidor do seu mais recente passado, envolve, no entanto, o homem no confronto com a beleza e a experiência de um mundo em crise, face a um futuro de catástrofe natural.

Uma perspectiva sobre a contemporaneidade permite-nos concluir que se renegarmos a subjectividade da contemplação estética dos produtos da arte, renegamos um tropismo de reflexões sobre a pertença ao mundo da natureza humana. Na verdade, não sabendo o suficiente, nem sobre nós, nem sobre a comunhão com o outro, a metáfora da arte é apenas um prodígio que não hipoteca o valor da culturalização humana em função de uma defesa justa do outro, neste caso, dos seres sencientes. Por outro lado, e com a lucidez de Mario Perniola, é impossível pensar que podemos retomar uma pureza selvagem quando a nossa vida acresce no uso e no treino instrumental de uma ciberdimensão. Vivemos, simultaneamente, num retorno a valores de aproximação à natureza e de defesa do seu valor, na experiência da sensibilidade artificial que encontra na aproximação ao real uma performance discursiva, e na máquina virtual uma possibilidade de discurso sensitivo, para integrar uma espécie de constituição tecnológica-perceptiva que se oferece como extensão do corpo humano. O *sentir* é uma reacção que primeiramente se expressa na exaltação da sua sensibilidade corpórea, mas passa pelo trauma da revolução perceptiva – diz-se que o pós-humano se sente como acrescido de próteses, mas, ainda, nessa estranheza que implica uma identidade imputada da sua totalidade orgânica e vital. Esta condição é a de uma metaforologia criativa, que na cultura em geral, como numa mitopoética da arte, nos deixa ver e rever o pictórico e a poética da arte, fazendo acoplações de processos que, afinal de contas, instrumentalizam o ser humano numa reflexologia de uma nova era.

Todavia, seria quase impossível reescrever a direcção desta tensão e decidir dar um valor perentório à Luz e à Sombra, como se a primeira respeitasse à beleza e a segunda ao trágico. Imaginemos assim, que a ideia de simulacro não é premissa nem de um cepticismo aterrador, nem a ideia de beleza de uma utopia pobre, em prol do mais politizável ou mediático. Do ponto de vista da criação artística, o acto de transitarmos sobre dois conflitos sintomáticos num cibermundo (real/natureza e humano/artificial) que operam a uma velocidade incomparável à que ocorreu no início do Séc. XX, com o aparecimento da fotografia e do cinema, é imensamente terrível. Esta natureza ciber-perceptiva não pressupõe radicalmente que o pós-humano se feche neste deslumbramento inorgânico, pois que nenhuma revolução tecnológica pode fazer presumir um desenvolvimento em construções do saber, que não vão além dos hábitos e das percepções

sensoriais. Como refere Teresa Cruz: [...] «a tecnociência e as suas máquinas não fazem mais do que revelar uma condição da própria racionalidade: a de que inteligibilidade e sensibilidade não são realmente separáveis.»¹¹³

No entanto, o que julgamos ser importante é a distinção da criação artística como processo que instrumentaliza a técnica, a virtualiza em função de uma prospecção de valores. Estes valores conduzem-nos a uma espécie de horizonte estético que considera a arte um modo, e em primeira instância, um processo de questionar, paralelo ao do filósofo.

Construir criativamente não é permanecer na dimensão solipsista, nem negar que a criatividade do homem comporta uma terrível infirmitade às leis de sobrevivência dos outros seres. Até porque não cremos que o primitivo e o selvagem sejam exemplares memórias da nossa história humana, incluindo o facto que ela se originou, em primeira instância, a partir de um princípio de violência e do domínio instrumental que fomos criando, apesar de tudo, para sobrevivermos. Apenas que a nossa criatividade, e porque somos criativos por condição de bem-estar, pode ser elevada, neste caso, a um propósito de comunhão mais profícuo, e de novo, a salvaguardarmo-nos da nossa extinção, e da extinção de todos os outros seres.

A religiosidade da arte é um modo de pensar como cultuar em oposição à cultura de massas. Uma sobremaneira de não criar em vão. O vazio da não criação humana pode ser vivido desde esta consciência ultimada de que a arte sobra a uma economia do espaço e do tempo. É trágica a visão de um mundo com arte e trágica a humanização da arte quando aporta à natureza. A beleza é então essa espécie de unidade que imprime um fim sem conformidade a um fim soberanamente exterior ao homem, mas, em especial, se deixarmos de crer na metáfora da arte como uma possibilidade tangencial de nos confortar e de nos confrontar com as questões mais prementes sobre a razão de ser do homem no mundo e na terra.

Não existe uma literalidade entre metáfora cultural e metáfora dos produtos da arte. No entanto, a metaforologia explica-nos um processo paralelo de estar numa condição criativa, como condição primeva de estarmos vivos. Mas ela é naturalmente humana e subversiva em relação a uma pureza de estésias. Tal implica a infirmação de valores eco estéticos, no entanto de um percurso atópico e mais consciente do lugar da arte como

¹¹³ Cf. Cruz, Teresa, *Da nova sensibilidade artificial*, <http://bocc.ubi.pt/pag/cruz-teresa-sensibilidade-artificial.html>, em 23-04-2006, p. 7.

um paradigma de utopias. Não cremos que a arte se tenha tornado um modo de mentir acerca do quanto é belo estarmos dentro de uma casa e olhar a paisagem, nem cremos conseguir afirmar que a beleza da natureza como estesia pura consiga recriar esse habitar. Por isso, entendemos que a arte reitera o seu valor intrínseco de drama, o que inclui pensar a possibilidade da impossibilidade de retomar valores reais acerca de um primitivo estado de vida contrário à velocidade da hipertecnificação; ou a favor de uma autêntica praxis da natureza.

Neste sentido, as obras e os exemplos, que temos vindo a dar, enquadram o pictórico numa asserção tradicional do ofício, que inclui mesmo a obra de Gerhard Richter. Deste modo, o que afirmamos como grandeza é um modo de cumprir uma passagem do ver cinemático, que inscreve a contemporaneidade num contexto especial: pintar não de modo académico, mas flexibilizar os meios para presentificar como a pintura encena derivações de um ver cinestésico.

Todavia, podemos dizer que a vacuidade da mente se expressa radicalmente nos *happenings* de Beuys e Yves Klein¹¹⁴. Contudo, se a natureza se revela como um modelo de apuramento de um purismo que cura e reeduca, será também porque tomamos consciência de a ver perder-se perante os nossos próprios olhos.

Parece ser ao som de uma catástrofe ecológica e da culpa do homem que as duas facetas de aproximação da arte ao real se tornam inevitáveis: enquanto narrativa catastrófica dissolvida numa vaga qualidade de personagem e no desejo de encontro da «beleza pura» solidária com a natureza. Assim, é como se as duas versões não pudessem deixar de se implicar, respectivamente, numa narrativa holística sobre a vivência de uma instância presente e numa utopia sobre a harmonia de a eufemizar, procurando na natureza o apuramento da beleza que não pode sustentar, por si só, a obra de arte. E é como se a natureza fosse uma imagem a arquivar para um futuro no vazio, porque a vacuidade ou o purismo da natureza não são conciliáveis subjectivamente: - «*Sem beleza morro e, por vingança, a beleza mata-me lentamente*»¹¹⁵, como diz Pedro Paixão, precisando que para além da desconstrução nominativa, a beleza continua a contornar a dissociação entre a realidade e a revelação das formas poéticas; no apego a uma expressão modular que

¹¹⁴ Colocação do conceito de vazio no espaço – o local e o instante tomam lugar. É o acto maior de *desapego* de Yves Klein em relação à forma da arte, impregnado do exemplo da filosofia oriental. A transferência simbólica das noções de energia e do vazio consiste numa atitude de exposição sobre a essência do ser real e de seus valores em total acordo com o desapego físico da obra em que o vazio é proposto como ética performativa.

¹¹⁵ Cf, Paixão, Pedro, *Porto-Kyoto*, Cotovia, p. 176.

continua a revelar um intervalo poético entre a beleza e o trágico, ou o próprio drama de afirmação da continuidade da arte. Assim, será residual a permanência duma nostalgia sobre a realidade e a sua imanência de beleza na comoção dos artistas a uma ética, e a propósito de uma inevitável consciencialização do pensamento holístico, em alguns provavelmente mais *pseudo* não dual do que platónico, mas ainda assim, desinteressados da apologia dum discurso poético *nihilista*.

4.1.2 - A crise da pintura e o culto do belo-trágico emergente

A pretensão de alocar, quer a coisa, quer a vida, na obra de arte, infere de aspectos que legitimam a necessidade de o homem dar um sentido de imitação à própria humanidade e a cadência do sentir a obra de arte como um evento que se determina no contexto de urgência e subsistência. Ora esta subsistência terá tido sempre o seu contexto na nossa história humana, mas importa à actualidade que vive a crise que está presente em todos os modelos de comunicação, desde os científicos até aos poéticos, passando pela educação, pela tentativa de pensar e congregar esforços (sociais e políticos, económicos e culturais) em favor da sua subversão. É este fazer-se sentir, infinitivo e impessoal que, quanto a nós, cruza a linguagem da pintura como o enunciado, poético ao Outro, pressupondo-os como adjuvantes de um valor purista, mas indiscernível, porque entre o pictórico e o que é mediação imagética, o processo procura, a nosso ver, a alteridade presentificando a obra. As percepções e os afectos, advindas do processo intuitivo, corresponderão ao pré-discursivo, sendo comparáveis à sujeição do autor à enunciação: ao que se dá como abertura ao ficcional, num desvio de si e de identidade. Na verdade, em nosso entender, o pintor e o drama do pintado reiteram como há um potencial na reinterpretação da relação entre representação e a imagem-sensação, como se ao anacronismo do pintado houvesse que ser interposta a suspensão de um valor de decadência relativo a qualquer sistema teórico-estético sobre o processo da pintura. Deste modo, o que vamos passar a analisar pressupõe uma analogia ao sentido que Deleuze dá a processo e a discurso a-sistemático da pintura, mas também a representação, coadjuvando o que temos vindo a seguir como polissemia e belo-trágico. Claro que, o contexto em que nos movemos recolhe exemplificação e contra-exemplificação sobre um campo expandido da pintura, sobre o qual interpretamos existir de uma tensão entre o padrão cibernético e o sentido que temos vindo a reaprender, acerca do processo orgânico-vital, através dos pintores e artistas referidos. Nesta perspectiva, recolocamos a peculiar possibilidade de, a um tempo, a obra de arte revigorar como agenciamento revolucionário de um contexto histórico e, simultaneamente, o de sobrar como um fenómeno que se

prodigaliza como um resto que se extraviou do seu contexto, tal como aconteceu depois de Marcel Duchamp, mas ainda num anacronismo em que Duchamp, Rothko, Miró, Richter, Anselm Kiefer e Michael Biberstein nos “ensinam” como a pintura pode seguir até à actualidade. Pelo que podemos tomar os mesmos autores como exemplificativos das questões de uma anacrónica fenomenologia da arte, não obstante como úteis para pensar a pintura em contexto actual: A morte da arte é, de certo modo, relativa com um modo conceituoso de enunciação da visibilidade. Portanto, mesmo os processos referentes ao médium pictórico, pressupõem um carácter híbrido que estará mais presente na arte contemporânea, porque a própria visibilidade da pintura sempre terá operado para além da visibilidade e do problema da espacialidade da forma.

Vemos que, por um lado, como a imagem poética sofreu da desconstrução modernista uma perda de sentido, por outro, a contemporaneidade vai permeando-a de sinais para fazer desta pluralidade de pontos de vista uma construção ficcional. E tal parece implicar a tentativa de reconstrução não de uma meta-narrativa absurda, pelo menos como única representação, mas uma reconstrução do potencial da narrativa poética, que inclui ainda a percepção de transportar o absurdo a um confronto sobre a cadência de construções relativas que nele se potencializaram. Em sentido lato, esta consciência infere da mesma proposição de construção de uma identidade humana em torno de uma nova contextualidade, ou da emergência de uma recolocação do sujeito face à transformação e devir, que de todos os modos nos obriga a pensar em todos os momentos revolucionários da arte sob um prisma que os reconverte à ciclicidade e ao mesmo tempo se ergue em diferido, numa síntese outra que nos instiga à noção de verdade que se deseja deixar para trás, e da qual se ergue uma promessa, vista como um estado de consciência superior sobre o real. Neste contraciclo há, pois, uma certa homogeneização da processualidade enquanto afirmação de uma alteridade poética sobre o contexto paralelo de outros saberes, que inscrevem contundentemente a revisão da imagem e da citação como propedêuticas, em contínua actualização da noção crítica de ciclicidade da arte.

Para o entendimento desta potencialidade devemos ver no ressurgimento das imagens descentralizadas entre a sua funcionalidade mítico-simbólica e uma apropriação, primeiro que tudo, ritualista, como refere Perniola. Assim, o ressurgimento que faz da estranheza do sentido herdado e originário das imagens, uma recitação heterogénea, onde se ramificam as hipóteses de cultuar símbolos, numa constante desapropriação do seu

sentido canônico, versus uma dinâmica reconstrutiva que inicia, ou reinicia, o processo enigmático de apresentação de uma narrativa em construção.

Também a cadência de um realismo psicótico será um sinal da tentativa de desconstrução do sujeito da arte, em torno de um enigma de alteridade, que repetidamente tem vindo a traduzir-se como co-alteridade subjectiva. Ele transmigra do sentido de superação de um expressionismo individualista, para um retorno a valores que questionam a própria noção de fenomenologia subjectiva, onde se impõe como marca do fim do antropocentrismo, da transformação canônica da contemplação passiva da beleza e do sublime subjectivo como acto de transbordo de síntese moral. Esta transformação confina com a complexidade de reificar a arte em função de uma ética, na politização de universos que, de um ponto vista lato, convergem com o retorno a um modelo exterior ao dramatismo humano e psíquico e com a noção de viagem pela natureza *naturans*, como vimos desde lá atrás referindo. Entre a emergência de uma nova revolução cibernética e a experiência dum sentimento de culpa sobre a mitificação da relação entre a natureza e a harmonia feliz do devaneio poético, a questão da beleza do modelo exterior ao sujeito conflui com a questão emergente de salvar a natureza, num pressuposto de que a catástrofe ecológica foi claramente consumada pelo abuso de poder do homem, mas ainda, consentida pela própria arte.

Procurar a exterioridade deste novo sujeito poético, obriga, assim, a reflectir não apenas sobre o reiniciar de uma narrativa poética, mas sobre o lugar da convivência coloquial que traduz um complexo sobre a identidade humana num novo drama, como algo que expia a sua própria culpa e ajuíza um novo princípio ético da liberdade artística – auscultar a capacidade de flexibilidade de uma passagem de uma ironia trágica, acerca da utilidade/inutilidade da existência humana, em função de um novo contexto trágico, cuja primeira aparência é a da exterioridade da contemplação. Algo que, não obstante, comove os artistas na vigência duma força com direito de alteridade dramática, mas numa vertigem em que a tragicidade se aloca numa deferência em trânsito, onde um efeito de repetição desse esvaziar do sujeito é dado como tópica de anuir a uma linguagem totalizante que o desapropria.

Se no contexto desta urgência ética e estética se reúnem com as novas modelações do sentir contemporâneo, a dicotomia entre uma sensibilidade maquinal e um retorno à natureza definem modelos contrastantes - onde a metáfora da arte procura redimir a distância entre universos, reiterando que a ideia de processo artístico pela inserção na era da comunicação virtual, implicará uma justaposição de sentidos intersticiais, através da descoberta da natureza real. Estes sentidos têm assim um lugar de enigmática viagem ao

espaço anódino do outro, como se ressurgissem do nada, ou desse postulado de um sujeito ausente, estranho a si próprio, que postula no outro uma profundidade de sensações. Enfim, não temos uma ideia clara sobre a identidade porque o autor transita pela obra reconsiderando o dever ético da transformação da sua identidade não egotista.

O que se torna enigma comungável advém deste diferendo, mas, no entanto, pressupõe a ideia política e revolucionária da arte: os seus estádios e complexos modos de reflectir em apologia de um bem-estar/mal-estar, exponencialmente num modelo de confronto com a capacidade de erguer as cidades e a segurança, actualizar a noção de segurança/perigo, revogando a necessidade de voltar a olhar para a natureza como modelo poético, na dobra de uma mundivisão de processos e da prospecção de uma diferença, em relação a criar algo que nos parece poder estar também perto de um neo-romantismo que ficou numa sombra.

4.2 - A incorporação críptica e o sentir teátrico

Para Mario Perniola, o valor da arte é o de saber ser um *resto*, uma sombra que está presente no meio daquilo que se ilumina. Na exemplaridade da arte, esta perspectiva comporta sempre essa possibilidade que se reproduz através do tempo e do espaço que vamos vivenciando. É certo que o problema de Perniola, tal como o de George Steiner e dos profissionais da arte, é o de manter uma resistência ao banal e à barbárie. No entanto, a premissa de Perniola sublinha a nossa pertença a um mundo em fluxo e uma necessidade de o seguir de algum modo, portanto, compreendendo o atavismo de um isolamento da arte em relação à nova era, como uma nostalgia sem sentido. Olhar para trás e pensar na questão da aura e da morte de todos os modelos metafísicos é viver o luto da lamentação e sustentar o modernismo numa crise, instituindo o presente como um movimento falso de originalidade criativa. Por isso o 3º estágio de luto que Perniola vai buscar à psicologia, fala de incorporação críptica e não de introjecção expressionista. À semelhança de Orfeu (em *Orfeu e Eurídice*), os problemas da morte da arte não podem ser enfrentados num estado de natureza consciente ou trazida à literalidade da contemplação ordenada por uma síntese formal e vitalista.

«A noção de incorporação críptica fornece a possibilidade de pensar numa terceira saída para a situação aberta pelo «desmoronar dos valores» e pela «morte de Deus». Ela mostra que é possível subtrair-se ao cinismo melancólico no qual a arte e a filosofia parecem ter caído irremediavelmente, embora a custo de a encerrar numa cripta à qual é muito complicado aceder. Mas só assim estarão a salvo, quer dos fanáticos das «obras», quer dos fanáticos da comunicação. Nesta perspectiva, o trabalho do filósofo-artista será o de um guardião de túmulos assim descrito: ele é o

que «foi destacado para vigiar o vaivém dos parentes próximos que pretendem, a vários títulos, ter acesso, ao túmulo. Se consentir na introdução de curiosos, importunos ou *detectives*, será para lhes indicar falsas pistas ou túmulos disfarçados. Os que têm direito à visita serão objecto de manobras e manipulações diversas. A vida de um guardião de Túmulos – tendo que enfrentar essa heterogênea multidão – deve por isso ser feita de malícia, astúcia e diplomacia.»¹¹⁶

É por isso próprio da arte confluír num estágio subversivo, onde o indivíduo tenta resolver o conflito, usando um artifício de defesa psíquico – não o deixar exposto à luz mediática, porquanto tal seria como tentar iluminar a sombra sabendo o risco de a perder:

«Além disso, a dissolução da obra de arte na comunicação seria não mais que a continuação do vitalismo subjectivista: com efeito, se existe um núcleo duro, este não pode ser procurado no sujeito, no artista, no seu desejo de exprime-se e de comunicar, mas na obra, na sua radical estranheza, na sua irredutibilidade a uma identidade única, no seu carácter essencialmente enigmático.»¹¹⁷

Deste modo, a acção consiste no seguimento da proposta simbólica, de uma mitopoesis que se origina numa linguagem estranha à comunicação banal. O seu processo encriptado, onde tempo, espaço e modo organizam a defesa secreta da arte, suspende-nos numa tensão, que se deixa encontrar na sua duração imagética, nessa premência de defesa de uma contemplação em conflito com o aquietado brilho da beleza da sociedade do espectáculo.

Assim, talvez possamos dizer que a arte, na sequência das três grandes revoluções estéticas dos últimos séculos, permanece numa entidade onde arte, sujeito e magia vão trocando de lugar, e da qual decorre a expansão da identidade poética, que já não se diz vitalista, de acordo com a visão do *sentir cyborg*, de Perniola. Se quisermos justapor utopia da arte actual e metafísica a questão não faz sentido, mas a magia pode ser reconsiderada como um co-efeito de um transe ecuménico entre o mais banal e o poder

¹¹⁶ «La nozione di incorporazione criptica fornisce la possibilità di pensarsi un terzo esito alla situazione aperta dal «crollo dei valori» e dalla «morte di Dio». Essa mostra che è possibile sottrarsi al cinismo melanconico in cui l'arte e la filosofia sembrano, irrimediabilmente cadute, anche se a prezzo di sprofondarle in una cripta a cui è molto complicato accedere. Esse almeno sono così salvaguardate sia dai fanatici delle «opere», sia dai fanatici della comunicazione. In questa prospettiva il compito del filosofo-artista sarà quello di un guardiano di tombe così magnificamente descritta: egli se ne «sta lì piantato a sorvegliare l'andirivieni dei parenti stretti che pretendono, a vario titolo, di avere accesso alla tomba. Se acconsente di introdurre curiosi, seccatori o *detective*, sarà per riservare loro false piste e tombe finte. Coloro invece che hanno diritto alla visita saranno oggetto di manovre e manipolazioni varie. La vita di un guardiano di tombe – dovendo venire a patti con questa eterogenea moltitudine – deve quindi essere fatta di malizia, astuzia e diplomazia» Cf. Perniola, Mario, *L'arte e la Sua Ombra*, Torino, 2000, p. 101.

¹¹⁷ «Inoltre il dissolvimento dell'opera d'arte nella comunicazione altro non sarebbe che la continuazione del vitalismo soggettivista: infatti. Se c'è un nocciolo duro nell'arte, questo non deve essere cercato nel soggetto, nell'artista, nel suo Desiderio di esprimersi e di comunicare, ma nell'opera, nella sua radicale estraneità, nella sua irriducibilità a un'unica identità, nel suo carattere essenzialmente enigmatico.» *Idem*, *ibidem*, p. 15.

da sombra da arte. Se, no entanto, a utopia deve ser realizada, continuando no tom de Mario Perniola, ela acresce pela incorporação de um culto de luto especial sobre o “humano e o pós-humano” e a interpelação do real - um lugar de enigma profícuo e que resta na sua não conceitualidade de sombra.

A ideia de incorporação inclui a complexidade de uma expressão que infere pois que é astuto não lamentar a perda do absoluto, mas recobri-lo de uma esperança que se recria dentro da própria imanência de um lugar utópico, de que a sombra é o símbolo prodigioso e, simultaneamente, o valor sem brilho.

« [...] O facto é que a cripta é uma espécie de utopia realizada, e que por isso deve ser calada, sob pena de se reabrir o conflito. Ela é um tesouro escondido que apenas brilha na obscuridade.»¹¹⁸

O ritual, como processo fásico de um logos obliterado, é como um movimento físico de perceptos não directamente ligados à racionalização do real, e é o processo incluso e ocluso da primeira instância de continuidade da realização da utopia.

«Enquanto a introjecção representa um crescimento do Eu, na incorporação instala-se no interior do Eu, de forma quase mágica e instantânea, uma entidade psíquica e estranha, dotada de uma autonomia própria, que se mantém desconhecida a quem a traz consigo: ela constitui «uma espécie de inconsciente artificial», diferente do inconsciente dinâmico da tradição psicanalítica. Esta entidade é semelhante a um túmulo secreto, a uma cripta, que preserva algo ainda vivo e secretamente operante, como se estivesse morto.»¹¹⁹

Entretanto, se esta perspectiva é realizada pela expansão de um universo de natureza artificial e ao mesmo tempo física, o que vale como primeira instância é uma variável operativa da condição de criar uma mutação utópica partindo de uma visão cinemática de tempo e espaço, que a arte actual toma como primeiro estágio de uma outra dimensão de performance.

À magia do enigma da arte, o pictórico corresponde com um ritual que vale simbolicamente na contingência de evocar um evento¹²⁰, como temos vindo a dizer – uma

¹¹⁸«[...] Il fatto è che la cripta è una specie di utopia realizzata, che proprio perciò dev'essere taciuta, pena il riaprirsi del conflitto. Esa è un tesoro nascosto che brilla soltanto nell' oscurità» Cf. *Idem, ibidem*, p. 110-111.

¹¹⁹ «Mentre l'introduzione rappresenta una crescita dell' Io, nell' incorporazione si installa all'interno dell' Io in modo quasi mágico e istantaneo un' entità psichica estranea, dotata di una sua autonomia, che resta sconosciuta a chi la porta in sé: essa costituisce «una sorta di inconscio artificiale», diversa dall'inconscio dinamico dalla tradizione psicanalitica. Questa entità è simile a una tomba segreta, a una cripta, che preserva come se fosse morto qualcosa di ancora vivo e segretamente operante.» Cf. *idem, ibidem*, p. 99.

¹²⁰ *Evento* que aconteça para mim sincero, graça, vitória, sorte, fortuna *Tyche*. Cf. *Idem, ibidem*, p. 94.

sorte operativa mais próxima do corpo do que da abstracção ideológica e, a saber, distante dos efeitos de uma ilustração essencialmente pensada como uma correspondência entre um eu subjectivo e o seu expressionismo. A repetição converge com a ideia de uma anamnese do sujeito relacional e, em sentido não canónico, com a sorte que emerge da repetição de um simulacro que cria a sua própria arritmia ao tempo e ao espaço de corporização instituído na sociedade. Esta manifestação coincide com uma assunção de performance para além do seu primeiro estágio de interpelação da arte e do choque do espectador. A perspectiva de um ruído abissal ou de uma afasia que balbucia em Rothko, Miró, Kiefer, Rui Chafes e Bacon, uma correlação com o cenário onde as obras perdem o seu figurativismo, é um princípio que invectiva a ideia de perder o lugar de uma significação absolutamente categórica do que se entende por unidade do sujeito com a obra e na ênfase de que a sua alocação no quase vazio, ou no esvaziamento da sua figuração, inicia um processo de culto da comoção que nos desenraíza da serenidade. Não abrir a cripta é, por isso, um modo quase irónico de suspender o juízo de uma harmonia subjectiva a uma comunidade universal de sujeitos.

Quando a temática da natureza é um espaço cénico, arte simbólica e simulacro trocam a valência do enigma: a utilidade abre um recurso subversivo à dispensável e obtusa natureza da criação humana, mas a utilidade da natureza como princípio de harmonia pode também ser uma alocação deste desmembramento. Digamos que a contemplação sobra para uma estesia em devir, mas que essa sua estesia não tem lugar na rigidez de um encontro pacífico, suspendendo a crítica a uma nova natureza da arte que se reifica como a melhor prótese de uma des-subjectivação da bela-arte. Uma arte em espaço natural é uma arte cuja concreção e materialização se torna num híbrido; uma espécie de criação é doada pelo movimento real em planos reais, mas não temos a certeza se ela pode sublevar o que seria, neste caso, a ideia de obra quase coisa da natureza e natureza quase coisa da arte. Porquanto, velar é produzir, entre a obliteração da morte da arte, uma suspensão sobre a sua qualidade participativa na criação utilitária e na praxis de um mundo melhor, o que ressoa no fundo trágico de uma impressão de perda de equilíbrio é como uma sorte: como se ao sufrágio da imersão sobrasse apenas esse confuso e ambíguo voto do nómada em busca de um lugar onde a purificação se outorga sempre.

Deste modo, aquilo que nomeámos como exemplaridade, contra um artificial e virtual, padece de um pathos de dor, ou de um conflito sobre a própria estranheza e a alocação da metáfora da arte, a recriar somaticamente a sua construção numa ordem de simulacros, e da alusão a um encontro com um retorno à natureza ou ao espaço natural de contemplação do estético. Em sincronia com a consciência de um mundo de saber

simbólico que transcende a opacidade do real, a natureza parece ser uma outra vertente de uma utopia de seres polifónicos, em que a ideia de cripta se pode instalar, ou já se instalou, como uma utopia que vale na prospecção de um caminho trilhado pela preocupação de uma estética da arte, cansada do seu reduto patrimonial de forma significativa.

Em sentido anacrónico, os autores que seguimos são, no entanto, um exemplo da irrupção de uma vertigem do trágico e da redução da plasticidade da arte a um campo de sensações em que a contemplação atinge um campo de especulação. De modo que a exemplificação descobre esse mesmo campo da ritualidade do gesto reconsiderando a plasticidade da corporeidade do espaço com uma heterotopia da sua construção/destruição como identidade nova. É esta acentuação de ruptura com um logos verbal e ilustrativo da representação, que a visão de Mario Perniola procura enfatizar. Quanto a nós, a consciência manifesta sobre a criação de simulacros e não imagens icónicas é uma perda de sentido do poder da arte para transgredir mistérios que importam na condição moderna, tanto quanto os valores modais de responsabilidade ética, que têm vindo a tornar mais emergente a defesa do natural e a politização da arte como acção e não símbolo. No entanto, a premissa do outro e a sua materialização, como lugar de apresentação da emoção de campos de forças de comoção dramática, permanecem. De tal modo, que Perniola pergunta se poderá haver um cinema filosófico que troque as palavras por outras experiências polissémicas, como se tivéssemos hoje consciência de ter descurado algo que sempre residiu nos interstícios da realidade/ficção:

«A experiência filosófica é algo que se pode articular através da linguagem, ou também é possível estabelecer correlações entre a linguagem e o mundo das imagens, dos sons, das acções, dos lugares? Ao lado de um pensamento linguístico existe um pensamento visível, sonoro, ritual, espacial? Ou será que as palavras têm um sentido (...) que as imagens não têm? [...] Poderá o cinema criar uma obra filosófica total que compreenderia e coordenaria escrita, visão, audição, evento e espacialidade?»¹²¹

Ou, acrescentando ainda o exemplo do filme pornográfico de Jarman, *Blue*, onde o sentir parece muito próximo de essa perda de identidade e da forma individual numa entidade

¹²¹ «L'esperienza filosofica è qualcosa di articolabile sollo attraverso il language, oppure è possibile stabile delle correlazioni tra il linguaggio e il mondo delle immagini, dei suoni, delle azioni, dei luoghi? Accanto a un pensiero linguistico esiste un pensiero visivo, sonoro, rituale, spaziale? Oppure «le parole hanno un senso [...] che le immagini non hanno». Com'è stato sostenuto provocatoriamente a propósito dell'opera di Chris Marker? Può il cinema creare un'opera filosofica totale che comprenderebbe e coordinerebbe scrittura, visione, ascolto, avvenimento e spazialità? Cf. Perniola, Mario, *L'Arte e la Sua Ombra*, p. 50.

indistinta, no oceano primordial, na grande mãe placentária, num arquétipo feminino imaginado como anterior e posterior em relação à nossa existência individual.¹²²

4-2.1 - A sombra metafísica

A incorporação críptica é uma solução para não deixar a filosofia confinada à sua humilhante situação de confundir a grandeza da arte com o deslumbramento de uma comunicação que se alimenta a si própria. No entanto, a aproximação ao real sublinha um estado diferente da *catarse poética*, uma aproximação paradoxal à radicalidade filosófica do *sentir teatral*, na medida em que a arte deseja desmistificar a verdade tomando consciência da realidade e tomar conta da sua escatologia crua e realista, e, neste sentido, entender o valor da sensibilidade perceptiva na mutação do ser. Esta mutação do ser é actualmente e, para Perniola, um trânsito de um luto acerca da morte da iconicidade da arte, da sua presença no mundo como alteridade transcendente e, ainda, da sua alocação em modo de Sublime subjectivo.

A noção de transcendência é, contudo, ainda um estádio que requer um luto, ou o luto inacabado que os três séculos de fenomenologia consignaram à exploração desta alteridade, e na substituição de um neo-platonismo invertido que continua a abarcar aspectos relativos a uma transição da metafísica, para a apresentação da arte como um culto da imagem sacralizada, enquanto o que resta de um conflito humano sobre a perda de sentido da sua religiosidade votada à consubstancialização do sujeito poético como precursor de uma poesia divinizada a um Deus Morto. Dito de outro modo, passamos de um sentir a alteridade como uma manifestação do Outro, para uma imanência em que o Outro é possibilidade de imanência absoluta de um simulacro. Portanto, a consciência de conjugar uma iconicidade com o simulacro oblitera a realidade da perda de uma dialéctica de possibilidades sobre o facto das emoções apresentadas na criação artística compreenderem um mundo místico de elevação ou, pelo contrário, nos apresentarem uma realidade mística que se lhe contrapõe como possessão de uma demoníaca ingressão nas paixões humanas. Faz parte desta continuidade de luto um ultimar de estágios que nivelam a ideia de alteridade e a de alteridade que se impõe como imanência do mesmo ao mesmo. Com isto queremos dizer que a obra de arte opera agora uma disrupção com uma aulética elevação de uma verdade além da fisicidade, e aquém da sua consubstancialidade, numa sublimação da linearidade de que o real se pronuncia como um campo de emanções a transpor.

¹²²Cf. *Idem, ibidem*, p. 59.

Ser sombra, ou simulacro, é na actualidade um jogo de proposições sobre a materialização da arte na evocação de um real, não obstante o seu ser «pétreo e impenetrável». Contudo, num consentimento do que se configurará como uma premissa de valor de viragem ao que nele subsiste como abissal e interessante e ao que acresce como consciência de uma incorporação de uma mitopoética de simulacros, crer e verdade da arte continuam a perpetuar um jogo com a religiosidade da natureza e a virtualidade das novas linguagens que desfiam a cultura e aculturam a dimensão humana, como um desafio. Neste último sentido, o desafio de Perniola é o de criar um estádio de contenção ao sentido comum de dramatismo, uma certa suspensão sobre uma exegese da criação como uma moral indiciada à dialéctica das oposições e à sua harmonia como forma de uma não síntese. No entanto, resta precisar como podemos distinguir neste resto o que pode constituir a diferença da arte e da filosofia como *ágalma*¹²³, ou tesouro que se guarda numa cripta.

4.3 – Ágalma e o julgamento admirável

Ágalma (que significa glória, espanto, ornamento, prenda) e *admiração*¹²⁴ podem talvez condensar melhor o sentido ético de velar pela Arte, que Perniola propõe em *a Arte e a Sua Sombra*. Se o valor da arte numa nova era implica sair da confusão entre estética e standardização estética, o estético implica um *sentir* que é excessivo, e, este excesso não se reconhece nos limites do bom, do bem, mas tão pouco deseja continuar a afundar-se na transgressividade, como se fosse apenas uma moralidade negativa e mercantil, como um efeito de choque. Assim, Perniola enuncia um paralelismo à estética da diferenciação coadjuvando a ideia de *ágalma* ao sentir e fazer-se sentir por entre o fluxo da arte e da sua sombra, sublinhando como *ágalma* estará para este fluxo como um superlativo que inclui uma espécie de mega *sentir*, extravasado do gosto, um estado de glória em conformidade com um sujeito de gozo que encontra “*l’object petit a*” na condição de “*extimité*”¹²⁵ - com o qual se designa uma exterioridade radical para além da antítese

¹²³“Ágalma” significa, como diz Perniola, acção de maravilhar-se, de espantar-se. Perniola refere que no seminário de 1960-61, Lacan pensou no “object petit a” atribuindo-lhe o carácter da palavra grega *àgalma*, tratada no *Simpósio* de Platão. *Àgama* significa espanto, glória, ornamento, prenda, imagem de uma divindade e deriva do verbo *àgallo* que se traduz por glorificar, exaltar. *Idem, ibidem*, p.17.

¹²⁴ “Admiração”, termo que inclui o acto de invejar, o de sentir rancor, e completa a versão antiga para a nossa ideia de *mega*, prefixo superlativo de valor, que neste caso, tal como na sua antiguidade literária é tanto de ordem simbólica como económica. Cf. *Idem*, “A Arte entre parasitismo e admiração”, in *Estéticas E Artes. Controvérsias Para O Século XXI*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005, p. 221.

¹²⁵Cf. “L’extimité” qualifica simultaneamente uma falta de significado e a plenitude do sujeito de prazer que é assujeitado, como causa do desejo do Outro, anotando como a indeterminação do sujeito se reconhece como um suplemento de exterioridade na excisão de si em função de uma determinação no objecto. Cf. Lacan, Jacques, *Le Séminaire XVI: D’un Autre à L’Autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 249; Cf. Miller, Jacques-Allain, *Extimité* (1985-1986), in

entre interno e externo. O termo vale para a filosofia da arte, artistas e crítica da arte como modelo de questionamento da realidade, mas é um termo de escolha que defende a diferenciação na sua ambivalência: fazer valer a integridade da arte primeiramente e, ainda, o seu carácter de *utopia realizada como coisa cripta*. Ao diferenciar a sombra da arte daquilo que se ilumina na cultura do espectáculo, Perniola reconhece como o uso instrumental da transgressão pode ser um culto fetichista, e como ela terá criado um impasse em contexto entre o moderno e o pós-moderno, designadamente exemplificado pela obra de Andy Warhol e o *nihilismo* modernista. Assim, opondo-se a uma cultura que opera entre a dialéctica ou as antíteses, quando Perniola fala de um Pleroma, como temos vindo a referir, adverte para a possibilidade de estabelecer, como advento, uma reflexão que se aproxime de «uma pluralidade axiológica que considere não demasiado em abstracto os valores».¹²⁶ Esta pluralidade anuncia, o resto, o que ainda se pode compreender mediante *o julgamento do admirável, especialmente* quando ele denota *competência* profissional. Portanto, substituindo o juízo do gosto e também a classificação de genialidade, pela *admiração da grandeza* de obra poética (não no sentido de monumental). Esta grandeza, como uma sombra que resiste à iluminação fácil, é aquilo que segue de uma época para a seguinte, para o futuro. Sublinha, assim, o que, não obstante presente no fluxo e nos seus contextos, se pode manter como valor duradouro. Porém, como do julgamento de uma grandeza fazem parte a consideração da inveja e do rancor, a acção de admiração ou de seguir até *ágalma*, mantém com relação à arte um sentido menos eclético que é especialmente distinguido como uma cultura da arte que reclama a urgência de se criar este julgamento profissional.

Por outro lado, ou de um modo obscuro, *ágalma* confere ao processo de criação e julgamento da arte um carácter elíptico de interpretação: a comunicação encriptada da obra de arte manipula um culto de certo modo corporativista, mas que no seu melhor sentido, evita, tal como se se tratasse de um tesouro, os falsos admiradores e profanadores de túmulos, como refere Mario Perniola.¹²⁷

Concluimos que o primeiro valor que Perniola pretende salvaguardar é o do filósofo, estoicamente colocado à prova em contacto com as coisas, com a revolução e as mutações da arte. O *sentir estético* discute e complementa a distinção da arte com relação a outras e quaisquer acções. O valor da arte parece, pois, ser de facto a sua resistência a algo que deve *fazer -se sentir*, num paralelo com o nascer filosófico que remanesce, de

<http://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1985-1986-Extimit%C3%A9-JA-Miller.pdf>, p. 178-79.

¹²⁶Cf. *Idem, L'Art e la sua Ombra*, Torino, Einaudi, p.78.

¹²⁷ Cf. nota 113, cap. IV.

modo a que ambos nos instiguem na qualidade de dúvida e resposta sistemática, e numa vontade comum de aproximação à verdade – no seu duplo aspecto de *aeístthesis*, de sabedoria prática que percebe e discrimina as situações concretas, e de *ménos*, de graça exuberante, que gratuitamente concede à alegria a possibilidade de se manifestar no mundo¹²⁸.

A filosofia e a arte encontram-se num *resto*, que se *revela opaco* e impenetrável, suspendendo o valor do alargamento desta experiência como um dado que se situa para além de uma exterioridade e interioridade do sujeito de gozo, e compromete a sombra da arte a uma magnificência, a uma glória, a algo que é excedente. A experiência desta entidade críptica resume-se ao desafio com solução estranha – uma operação criptológica em defesa da massificação, e um *sentir* cósmico de graça e superabundância. Esta superabundância é como o abraço carnal de Afrodite, que subtrai o ser humano ao trauma e faz esquecer qualquer luto, é um desejo realizado, ou a utopia realizada, na sua condição erótica de exuberante alegria de reciprocidade em *espontânea excrescência* de sensibilidade.

Por isso, à pergunta: – «Será que o cinema pode ser visto como uma epoché¹²⁹, de possibilidade única de se construir numa escrita filosófica colorida e intensa?»¹³⁰ – podemos dizer que talvez sim. Wim Wenders (no filme *Lisboa*, com música dos *Madre de Deus* e poesia de Fernando Pessoa) apela a essa polissemia que não apenas desconstrói uma narrativa, mas realiza a singularidade do sentido poético do filme: a insuficiência da imagem visual no cinema (ou a sua ambiguidade perceptiva e sensorial) e o seu valor acrescido de se fazer sentir nesta qualidade críptica, algo que não está lá, mas se faz sentir numa identidade mais transbordante e impessoal (tal como Perniola argumenta). De facto, sabemos que estamos em Lisboa e que há uma reportagem documental sobre o real, não apenas porque no final temos uma imagem sobre as crianças que filmam por detrás do filme, mas porque há outras referências ao real que o documentam e são, simultaneamente, modulações expressivas da ideia deste *sentir*, onde a ordem das percepções tenta tirar proveito cinematográfico e fazer-se interrogação sobre os limites dos campos do visível, do sonoro, do ficcional, do real e do histórico e, afinal, deixar-nos também com a questão filosófica sobre os limites do *sentir* e da realização utópica da sua infinidade sensível.

¹²⁸«Il farsi sentiri presenta anch'esso due forme di sentire distinte: da un lato l'aísthēsis, la serenità, dall'altro il ménos, la possessione.» *Idem, Del Sentire*, Torino, Einaudi, p. 89.

¹²⁹“Epoché” (ἐποχή), que significa 'colocar entre parenteses', é a atitude de não aceitar nem negar uma determinada proposição ou juízo.

¹³⁰Cf., *Idem, A Arte e a Sua Sombra*, p.72.

5 - O Resto e a Sombra da Arte

Na génese da metáfora poética, a questão do significado da imagem e reflexão acerca de como o poético, depois do Romantismo e, mais contundentemente, depois do Modernismo, e do esforço das vanguardas se sincronizou para afirmar a arte enquanto linguagem autónoma ou desprovida de relações com a sua originalidade narrativa, mítica, iconológica e hermenêutica. Por isso, na actualidade a arte redescobre o seu sentido narrativo como último estágio de reflexão não meramente teórico, mas ainda operativo, ou como se ele fosse desprovido de complexos sobre uma intimação da morte da arte. A pluralidade dos discursos poderá compreender-se como um estigma que atravessa a proposição da morte da arte e faz uma inflexão negativa e paródica do virtuosismo do saber artístico. Porém, a segunda metade do século XX reifica o discurso da arte como um poder transversal à propedêutica de um estágio filosófico e meramente conceptual, anuindo sucessivamente de novo ao encontro de uma natureza performativa, que pressupõe tornar a construir uma narrativa de proposições éticas sobre a vida humana e o encontro eventual que tenta continuar a confundir a metáfora da arte com a própria realidade da vida.

Se, por um lado, a noção de auto-reflexão constitui um paradigma para o fechamento da estética e uma propedêutica confinada a uma ontologia do objecto artístico, por outro, pensar a contemporaneidade da arte nos seus últimos traços de hibridez e polissemia discursiva, requer pensar que a questão da recepção estética continue a fundir-se com a criação e a procurar por entre os meandros da ambiguidade dos domínios poéticos, como variações de um discurso estético, coetâneo com a recusa de uma noção de auto-referencialidade do sentido de objecto de arte.

Na verdade, é que, se por um lado, a ideia de beleza e de sublime emergem como formas banalizadas por uma sociedade mediática e, sobretudo no domínio visual, tomadas como marketing, design, e *reality show*, por outro, a arte responde numa tentativa de continuar o seu discurso, operando no sentido de acrescentar a diferença como uma síntese de identidade nova, que, ao mesmo tempo, vai deliberando sobre a apresentação de referências multifacetadas. Assim, a citação e a cópia tomam lugar num fluxo de múltiplos pontos de vista, em que a sua conjugação e modelação operativa emergem como formas novas, produzidas sobre uma existência - a que comporta os produtos da arte e a sua vivência traduzida.

A questão de uma aura perdida e trocada pela reapresentação de um símile, não se coloca como uma verdadeira morte da arte, porque ela é fruto desta mesma possibilidade de recriação da tradução de um sentido já dado, a um sentido recolocado na emergência e velocidade da comunicação cultural das imagens. Recortar e acoplar figuras transforma-se de novo num poder de recapitulação da ideia de fragmento poético e da sua busca de unidade metafórica, do mesmo modo que o conceito de aproximação ao real se aclara como uma possível e distinta materialização do universo semântico. Ela traduzir-se-á numa derivação em aberto da liberdade subjectiva, porque não pode fazer duma necessidade de versar a verdade do real uma tautologia obsessiva. Na sua focagem sobre a realidade, a obra de arte toma os existentes ora como fracções, ora como sínteses interpretativas de uma unidade induzida; reaprendendo o poder mágico de os coaptar, desde a derivação do sentido hiperbólico de utilidade, até ao processo heurístico, numa potenciação do significado que, agora, poderá ser dito como princípio da multiplicidade de pontos de vista.

Na realidade, como diz Perniola, os artistas colaboraram na transgressão do sentido de aura da obra de arte¹³¹, – provavelmente pretendendo não apenas chocar o público mas mesmo pensando poder quebrar as tensões entendidas como uma esquizofrenia entre a realidade poética e o real, embora tenhamos que reconhecer que o estético, ou mais precisamente, o sentir de que Perniola fala, tenha tido um efeito de facto sobre todos os domínios sociais e cognitivos, e que a experiência, na sua radicalidade, é própria dum realismo psicótico. Este radicalismo psicótico e a sensologia, em primeira instância, resumem, pois, caracteres para a própria indiferenciação da arte e da comunicação e, simultaneamente, encontram-se no paradoxo: a arte ter-se-á mantido no seu esforço para ser vanguarda, agente de mudança e revolução social, deparando-se finalmente com a homogeneização da cultura que é singularmente estetizada. Ainda assim, introduzem-nos no simulacro, como modo operante da transição da expressão e angústia do eu e da crise modernista, de tal modo que, no seu melhor sentido, o espaço operativo é diferenciado pela ordem das sensações; aprende, no prazer do prazer, outro conceito acerca do valor de repetição e de cópia – o da obliteração da ideia de que está a repetir em favor da percepção e acuidade perceptiva de que não nos encontramos em face de uma repetição e de uma cópia, mas da acuidade nova da experiência do real.

¹³¹Cf. *Idem, ibidem*, p.78.

Por tudo isto, o significado de tornar-se mediaticamente grande, de acordo com Perniola, é também o de tornar-se presente no fluxo da comunicação, sem que tal possa ser um sinal positivo ou negativo da grandeza, verdadeiramente meritório ou, pelo contrário, totalmente caricato¹³². Será, portanto, digno de acentuação que a pretensão da arte em alienar-se totalmente do sentir contemporâneo é uma ilusão, pois, na sua melhor modulação poética, dir-se-á que a arte está operativamente presente como um resto, – ela torna-se um dado de facto¹³³, exhibe e reifica no reino do fisiológico que se abriu na condição do pós-humano e pós-orgânico.

(...) «Mas o resto pode ser entendido num sentido oposto, ligado à palavra latina *restus* (de *sto*), que remete para a ideia de estabilidade, solidez e resistência. Sob este aspecto, o resto da arte seria aquilo que na experiência artística se opõe e resiste à homogeneização, ao conformismo, aos processos de produção de consenso massificado, presentes na sociedade contemporânea, e de forma mais geral às tendências para reduzir a grandeza e a dignidade da arte.»¹³⁴

Contudo, entender-se-á que a idiotia acredita na comunicação como uma valência de doutrinação do outro, e, do outro considerado como oponente ou concordante. E, pelo contrário, o seu esplendor/sombra faz-se ao reconhecer a comunicação enquanto possibilidade de fluir num espaço neutro (activo e não anestesiante); como um fluxo capaz de potenciar a diferenciação, assim, justamente, - «não abolindo os dados conflito do discurso, mas, precisamente o contrário, mantendo a sua proliferação infinita».¹³⁵

Do mesmo modo que a aculturação não tem um espaço sobre a identidade em si mesma, a aproximação à realidade é paradoxal; a tautologia do real leva

¹³² Cf. *Idem*, *Contra a Comunicação*, Teorema, pp. 24-5.

¹³³ «Numa época multiforme como a nossa, o mundo da arte parece constituir-se mediante simplificações através das quais se esgota na avaliação e interpretações das obras, ou então na eficácia e na comunicabilidade da mensagem. Tudo o resto, ou seja, aquilo que torna possível a categoria de arte e a figura do artista, é considerado uma superficialidade metafísica de que é preciso prescindir, uma pesada herança de que nos devemos libertar o mais depressa possível, um inútil ornamento que oprime a verdadeira vida da arte. Em suma considera-se «natural» que alguns objectos sejam obras de arte e que algumas pessoas sejam artistas; qualquer outro tipo de questões parece supérfluo» - «In un'epoca multiforme come la nostra, il mondo dell'arte sembra fatto per lo più da semplificazioni per i quali esse si esaurisce nel prezo e nell'interpretazione delle opere, oppure nell'efficacia e nella comunicabilità del messaggio. Tutto il resto, vale a dire ciò che rende possibile la categoria dell'arte e la figura dell'artista, viene considerato come una superfetazione metafisica da cui bisogna prescindere, come una pesante eredità da cui occorre liberarsi al più presto, come un inutile orpello che oprime la vera vita dell'arte. Insomma, si considera «naturale» che alcuni oggetti siano opere d'arte e che alcune persone siano artisti; ogni altro interrogativo sembra supérfluo.» Cf. *Idem*, *L'arte e la Sua Ombra*, Torino, Einaudi, 2000, p. ix.

¹³⁴ «Ma il resto può essere intenso in un senso pposto, che è connesso alla parola latina *restus* (da *sto*) e che rimanda all'idea di stabilità, di fermezza, di resistenza. Sotto, questo aspetto il resto dell'arte sarebbe ciò che nell'esperienza artistico si oppone e resiste all' omogeneizzazione al conformismo, ai processi di produzione di consenso massificato, in atto nella società contemporanea e la dignità dell'arte.» Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 95-6.

¹³⁵ Cf. *Idem*, *A Estética do Século XX*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 43.

espectacularmente à brutalidade da exibição do cadáver, mas o valor intrínseco da obra de arte encontrar-se-á na sombra, compreendendo a abertura dos interstícios do real a noção do *real como idiotia* e o *real como esplendor*, como refere Perniola:

«O real como idiotia é usado para designar muitas das manifestações artísticas do *stablishment* e da comunicação de massas, mas em regra esses fenómenos trazem consigo uma sombra que paradoxalmente resplandece e que é dotada duma espécie de magnificência. No entanto não é possível erguer essa sombra, sob pena do seu desaparecimento.»¹³⁶

No seu valor intrínseco, ser um resto ou uma sombra tem um sentido de ser contra a comunicação, mas numa luta estratégica e indirecta com o inimigo. O sentir é, pois, a aprendizagem não tautológica do sentir coisificado, numa não identidade que requer um processo de libertação da identidade - «o extravasamento da identidade»¹³⁷. Opera sobre um fluxo tentando não se identificar com ele. Só que, entretanto, na multiplicidade de formas homogéneas e na exacerbação de valores negativos, é inevitável ficar-se face a face com a desolada imagem de um choque gratuito, com a densidade de uma cultura centralizadora e, ainda, a acreditar na resistência de um pequeno topo de esperança.

Nesta condição, a sombra será ainda um modo de modelação que evoca a importância do real como um símile de cristalização do saber. Ela evoca tanto um lugar hipnótico de combustão do sentir, como o psicótico que une a arte e as formas reais (que são recolhidas e acopladas ao espaço da obra).

Por outro lado, a degeneração entre o interior da dor ou uma estética sobre a negatividade da morte é uma outra espécie de passagem para um símile acerca da potência de vida e uma exaltação do drama agregado do real: a morte/vida transita numa mesma inversão em que a primeira ordena uma direcção, a sequência de uma sombra da arte, que é um hiato suspenso do ser transcendental e teórico, que dá lugar ao prazer e ao sujeito de um gozo extremo centrado num eros e no corpo que que advém como um sentir anódino, obsessivo mas impessoal, inscrito em «sente-se».¹³⁸ Assim, uma noção de grandeza e de mundo habitável toma a irreabilidade de uma imensidão em que o sujeito

¹³⁶ «Il reale como idiozia è adatto a designae molte comunicazione artitdivhr del *estabishment* e delle comunicazione di massa; ma tale fenomeni spesso portano com sé un'ombra che paradossalmente splende ed è dotata di una specie di magnificenza. Tuttavia non è possibile portare in piena luce questo splendore, pena il suo dissolvimento. Esso si manifesta solo nell'ombra.» Cf. *Idem, L'Art e la Sua Ombra*, Torino, Einaudi, p. xiii.

¹³⁷ Cf. Perniola, Mario, *Enigmas: O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa, Bertrand, 1994, pp. 21-31.

¹³⁸ Cf. *Idem, L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, pp. 35-7.

flui como atravessado pelos corpos dos outros. Na verdade, algo, intrínseco à veleidade do trajecto do sujeito de gozo lacaniano, porém, que é sublinhado em Perniola como um co-efeito em que o real irrompe, como esplendor e não como trauma:

«Aquilo que o realismo extremo da arte de hoje pretende alcançar é precisamente o object (petit) de que fala Lacan. Através dele o real irrompe já não como trauma, mas como esplendor.»¹³⁹

Sobre esta perspectiva, podemos apenas acrescentar que, no mesmo fluxo de identidade que não se realiza, advém essa pluralidade de imagem-sensação que, no nosso entender, torna dúbia a distância entre o real e o icónico que na concreção de obras, por exemplo as de Gerhard Richter, Yves Klein, Anselm Kiefer, Michael Biberstein, Paula Rego (entre outros exemplos), se sublinha como uma metonímia do real que, simultaneamente, é co-efeito de uma trajectória a um *lato sensus* da imagem encarnada na arte.

5.1 - O campo expandido da pintura e a resiliência de uma *poesis* contemporânea

Sabemos hoje que a pintura vive uma experiência singular acerca de uma extensão da cultura moderna e cidadina, que nomeamos como mundo da era da globalização. Neste mundo de mudança, o pictórico, como médium oficial, opera na sua ambiguidade, deixando-se perspectivar como um cadáver *exquis*, simultâneo a um ressurecto estado de experiência da pintura dentro do seu sistema e legado. Precisamente, a possibilidade de tomar, na contemporaneidade, um contexto para o pictórico como um modo subjacente à criação e à proliferação de imagens revela, ainda, como o pictórico permanece não apenas como mediador da cultura, mas também como uma fase final de um projecto que torna a apropriar-se do seu médium pictural.

Como afirma Peter Weibel, acerca do contexto da pintura contemporânea, não apenas podemos conjecturar acerca de um subproduto imagético, ou ao que remonta subjacentemente a uma utilização do pictórico na nova era da mediatização da imagem,

¹³⁹ «Ciò che il realismo estremo dell'arte odierna pretende di raggiungere è proprio L'object (petit) a di cui parla Lacan. Attraverso di esso il reale irrompe non più come trauma, ma come splendore! [«Aquilo que o realismo extremo da arte moderna pretende alcançar, é l' object (petit) a de que fala Lacan, Através dele o real irrompe não mais como trauma mas como esplendor»] Cf. *Idem, L'Art e la sua Ombra*, Turim, Einaudi, p.17.

sem anotar, em paralelo, o modo como a pintura acaba por se afirmar como a arte final de um processo multimédia.¹⁴⁰

Na verdade, devemos acrescentar que nesta ambiguidade há uma densidade labiríntica que liga a visibilidade à pintura e à fenomenologia da imagem, em que a complexidade do problema da pintura contemporânea se acentua porque reflecte a história da imagem e do seu desdobramento.

Como componente de uma ubiquidade, a pertença à história do drama da pintura começa pela dificuldade de encontrar um sentido apoteótico entre objecto e poder, capaz de criar um processo que distinga o objecto comum de um objecto que o homem cria para preencher no espaço e no tempo uma espécie de *analogon* demiurgo. Encontrar uma essência e saber que no seio da pintura algo se destrinça, como uma nova praxis desta pretensão mágica, é reencontrar o que de profundo sofreu um revés cartesiano de trocar a alma pela matéria e, simultaneamente, deixar que flua um sentido canónico de iconoclastia que transmigra para o corpo do objecto a forma pura de uma falsa libertação do homem na sua humanidade. Ou como Rui Chafes explica, o *whithe cube*, ou as galerias são espaços modernos para uma arte que ficou órfã, que não tem um lugar de sacralização:

«Noutros tempos a arte era feita para ser mostrada, era para ser vivida nos sítios onde fazia sentido, nos sítios onde se encontrava com o momento de espiritualidade das pessoas, nomeadamente nas igrejas, nos templos, nas catedrais. O modernismo, com a sua natural e compreensível desconfiança da religião que também mutuamente desconfia da arte moderna, criou este espaço pretensamente agnóstico de apresentação da arte num contexto de neutralidade, num contexto de “condições ideais” para vermos a arte. Por acreditar que a arte, e a arte moderna já chegou à idade em que pode reiniciar o seu caminho para os espaços de sacralização do mundo, que foram perdidos, que foram recusados mesmo, tenho aceite com todo o entusiasmo e com a toda a inquietação encomendas e propostas para expor em igrejas. E o convite para pôr aqui esta escultura na igreja Santa Luzia, que é a igreja mãe da Ordem de Malta de Portugal, é mais uma ocasião para eu testar a pertinência daquilo que eu penso, da possibilidade de as formas artísticas não estarem divorciadas do espaço sagrado, como nunca estiveram aliás, pelo menos a arte que me interessa nunca esteve divorciada do espaço do sagrado»¹⁴¹

Por outro lado, em todos os contextos, a pretensão de unir um saber oficial sobre o pictórico com a sua perceptividade, tem dado lugar a uma espécie de ultimatoss sobre o

¹⁴⁰Weibel, Peter, in, Petersen, Anne Ring; Bogh; Mikkel; Christensen, Hans Dam; Larsen, Peter Norgaard, *Contemporary Painting in Context*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2013, p.14.

¹⁴¹ “Rui Chafes: A arte nunca esteve divorciada do sagrado” in *Público.pt*, separata ipsilon-escultura, 13 Fev 2014, in <https://www.publico.pt/2014/02/13/video/chafes-20140213-1822132>, 1:51-4:17 min. [acedido a 3 – 3-2017].

fim trágico da arte, que, a nosso ver, é contrariado por uma exaltação da experiência do pintor que, por bem, designa como nele é residual uma dupla experiência oficial de saber perceber. Mas na prática, permanecem e desenvolvem-se qualidades acerca da potencialidade do pictórico, tais como a eloquência da cor e como o campo da imagem ganha uma expressão de aplanamento topológico. Os pintores seguem e desenvolvem em simultâneo com as outras artes, designadamente com a escultura e a *land art*, uma intensificação do campo expandido das artes, como se a conquista dos grandes espaços de exposição e o processo pictórico iniciassem um novo repto à relação entre a intimidade da metáfora e a organicidade do pintado, para o aprofundamento das conexões entre os limites de uma forma encaixada na moldura e a percepção acerca de como o pictórico pode acrescentar-se como extensão na sua controversa relação à vida, ao eu, ao quotidiano, recolocando um parêntesis novo acerca da relação entre tridimensionalidade e bidimensionalidade da representação, entre exterioridade do objecto e a reflexologia do ser a perder-se numa ontologia metafísica da sua história pictórica de mundo. Deste modo podemos frisar duas vertentes do pictórico: a visibilidade como processo de infirmação do carácter ilustrativo da imagem e uma subjacente e residual expressividade da interioridade que recria imagens do eu e que se afirmam num apuramento de processos de comunicação solipsistas, e, simultânea e ambiguamente, como sendo estas as imagens apropriadas para comunicar a realidade emergente da materialidade do produto - como um *analogon* de um mundo de ruptura, como um mister desconstruído da história da sua sacralização: aquela outra que vem realizar a imagem da desencarnação metafísica.

Considerando que as vanguardas modernistas acentuaram quer a existência da representação de um estado zero da pintura representativa, quer o que desenvolveu a visibilidade da imagem como um linguajar privilegiado, a experiência de perceber a imagem num saber de escol vai encriptando-se como um cumular de saberes. Porém, no contexto da pintura actual (e com isto queremos dizer os anos 80-90 e os anos seguintes, até à actualidade), pensar e agir sobre os limites da pintura, impõe a percepção de como à construção se sucedeu uma desconstrução da representação e como ambas constituem um legado oficial acerca da visibilidade e da percepção imagética. Portanto, sobre este caminho das vanguardas que geraram primeiro que tudo a libertação de uma pressuposta representação realista em favor de movimentos como o impressionismo, o expressionismo, o *abstracionismo lírico e analítico*, o *minimalismo* e, ainda, em particular, o *suprematismo* e o *construtivismo*, entretecem-se os pensamentos filosóficos acerca da negação da existência de um padrão definidor e essencialista. Deste modo, as

definições elitistas da arte, como em todas os outros domínios, operam cientes da inexistência de definições universais.

Porém, quanto a nós, o valor de ultimar um caminho simbólico é também um caminho onde a excentricidade da arte resiste como um “universo físico poderoso” a partir do qual opera fora dos conceitos, tais como o de sonho, de morte, de dor e de acidente.

Claro que depois do fim do pós-modernismo, tal como refere Jonhathan Harris, a questão de não existir um termo adequado para a actividade que se pratica em nome da pintura, vem acentuar o drama da espectacularização da sociedade, como uma massificação em que se manifesta a ignorância quer acerca da repetição de conteúdos vagamente permitidos pela falta de deferência a um saber ordenador, quer em relação ao sentido a haver de um saber que gerou a desconstrução sobre algo arquetipal e fundamental ao humanismo, De modo que também esta condição provocou a resiliência de um saber crítico, que está «algures» presente *na história da pintura*, na sua relação *hegemónica com a visibilidade* e a transdisciplinaridade das artes, mas ainda na sua peculiar medida de arte como processo. De tal modo que, numa panorâmica pessimista acerca da essência da pintura e da cultura, o mesmo autor evoca (ao citar Raymond William, em 1987) como uma elite deve reorganizar um certo saber e escol *que leia, que volte a reler*, apesar de todas as dificuldades:¹⁴²

«Numa sociedade dramatizada: estas imagens e narrativas desafiadoras e comprometidas, uma vez pinturas de vanguarda... foram imagens de dissidência, de dissidência consciente de uma forma fixa. Mas a outra imitação, a dramatização pública, é tão contínua, tão insistente, que o dissidente, por si só, se mostrou bastante impotente contra ela... Um homem que conheci da França, um homem que tinha aprendido, ninguém melhor, os modos da percepção que é a dissidência crítica, disse-me uma vez, bastante feliz: «A França, como sabes, é um mau romance burguês». Eu pude ver até que ponto ele estava certo: o modo de dramatização, de ficcionalização, que são ativos como convenções sociais e culturais, como modos não só de ver mas de organizar a realidade, são, tal como eles disseram: uma novela burguesa, cujos tipos humanos ainda estão fixos, mas perdendo alguma da sua convicção: as ações humanas, as lutas pela propriedade e posição, por carreiras e relações profissionais, tão limitadas como sempre mas ainda a tentar dominar o campo, numa realidade pública interativa e numa consciencialização pública. «Bem, sim», disse eu delicadamente, ‘a Inglaterra também é um mau romance burguês. E Nova York é um mau romance metropolitano. Mas, há uma dificuldade, pelo menos eu acho que é uma dificuldade. Não podes mandá-los de volta para a biblioteca. Tu

¹⁴² Cf. Harris, Johnathan, ‘Contemporary’, ‘Common’ Context’, ‘Criticism: Painting after the end of Postmodernism’, in, Petersen, Anne Ring; Bogh; Mikkil; Christensen, Hans Dam; Larsen, Peter Norgaard, *Contemporary Painting in Context*, Copenhaga, Museum Tusculanum Press, 2013, pp. 34-5.

estás preso a eles. Tu tens que os ler uma e outra vez. Mas criticamente, disse ele, com um compromisso de vigilância. ‘Ainda os leio, disse eu»¹⁴³

Na verdade, a questão do fim da arte colocada por Arthur Danto em 1984¹⁴⁴, é relativa ao contexto em que a exemplificação da arte adquire uma proximidade tal com o objecto comum, como em o *Brilho*, de Warhol, ou no mesmo contexto em que Mario Perniola, em *A Arte e a Sua Sombra*, salienta como o pós-modernismo é mais do mesmo e, por isso se deve passar para além do revivalismo dos anos oitenta, em nosso entender, reconfigurando-se, não perante um mote acerca da morte da pintura, mas acerca do perigo que a persegue.

A saber, tal como Michael Fried afirma, o drama do pictórico reafirmar-se-á não apenas como um objecto que é dado à percepção do outro, mas como uma objecto que não está desgarrado da experiência da pintura, não pode existir fora da experiência da pintura.¹⁴⁵ O que, em nosso entender, determina que a arte continua a constituir-se como um processo, que neste contexto se expande ao pictórico e separa e agrega a cultura da barbárie, ao mesmo tempo que se tenta reafirmar para além de uma hegemonia cultural. A menos que não queira repetir o vazio *nihilista*, a pintura contorna uma crise mítico-simbólica ao apropriar-se de um cariz político que é herdeiro de diferentes contextos históricos, apesar de se fazer corresponder com um produto que é necessário compreender como uma espécie de entidade que se encripta, justamente para não abrir o conflito que conduziu uma correspondência entre a morte de Deus e o exacerbado estado de um eu

¹⁴³ «In a dramatized society: these images and narratives challenged and engaged, for once avant-garde paintings ... were images of dissident, of conscious dissident from a fixed form. But the other miming, the public dramatization, is so continuous, so insistent, the dissident, alone, has proved quite powerless against it. ... A man I knew from France, a man who had learned, none better, the modes of perception that are critical dissident, said to me once, rather happily: ‘France, you know, is a bad bourgeois novel’. I could see how far he was right: the mode of dramatization, of fictionalization, which are active as social and cultural conventions, as ways not only of seeing but of organizing reality, are, as they said: A bourgeois novel, its human types still fixed, but losing some of their conviction: its human actions, its struggles for property and position, for careers and careering relationships, still as limited as ever but still bitterly holding the field, in an interactive public reality and on public conscientiousness, Well, yes’ I said politely, ‘England’s a bad bourgeois novel too. And New York is a bad metropolitan novel. But, there’s one difficulty, at least I find it’s difficulty. You can’t send them to back to the library. You’re stuck with them. You have to read them and over and over’. But critically, he said, with an engaging alertness, ‘Still reading them, I said.» William, Raimmond citado por Harris, Jonhathan, in *ibidem*, *id.*

¹⁴⁴ «O contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de implacável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido. Mas isso torna mais impositivo tentar compreender a transição histórica da arte moderna para a pós-histórica e sinaliza a urgência de se tentar entender a década de setenta» Cf. Danto, Arthur C. *Após o fim da arte – arte contemporânea e os limites da história*, São Paulo, Edusp/Odyseys, 2006, p. 15.

¹⁴⁵ «Painting is not simply given us an object» Cf. Fried, Michael”, in, Petersen, Anne Ring; Bogh; Mikkel; Christensen, Hans Dam; Larsen, Peter Norgaard, *Contemporary Painting in Context*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2013, p. 14.

interior, que, agora, se converte a criar uma relação menos introspectiva com o drama do real e sua exterioridade pétrea e trágica.

Apesar de não podermos recuar no tempo, divergir, contradizer, admirar ou subverter a mediação imagética da cultura, faz parte de um *pleroma* (como Perniola refere) onde continua a fluir a incessante necessidade de interpretar os artistas. Actualmente, o que gera e outorga um sentido que liga a vida à arte ou à denúncia da catástrofe ecológica, é algo que ainda não deu quaisquer sinais de retrocesso, sendo, portanto, aquilo que se pode aproximar de um momento de crise com sentido trágico, quer em apostasia de um futuro real, quer na permanência de um nó que adensa a percepção do homem na sua crise face ao problema que adquiriu um campo de extensão comum. Em sentido lato, podemos dizer que a arte se faz representar, actualmente, nesta urgência e que, ainda, ao operar nas construções e reconstruções de um processo cultural, reúne às condições de significação aquilo que poderíamos designar como uma extensão semântica em construção. Mas dir-se-á que alocar um sentido é alocar o que intersecta o cariz da humanidade a uma poética sobre enfática em relação a uma interpelação de *naturans* e deferência à terra e, enquanto arte, contribuir para outorgar um sentido que pode ser mediado por todos os saberes e sistemas que remanescem da cultura da globalização. Deste modo, a arte traça um caminho acerca do que se intui como um efeito de comunicar o sentido que advém de um excesso perante os limites da comunicação e da representação mais comuns. Em paralelo, o drama na pintura actual fará derivações entre o que resplandece entre dimensões possíveis que criam e recriam a arte e a sua própria sombra, como uma qualidade modal de um fluxo de *sentir e fazer-se sentir*. Ao pictural, como também ao imagético que o cerca, caberá colocar a questão do hibridismo versus o contexto da sua extensão à actualidade, compreendendo, como Jonhatan Harris acentua, a impossibilidade intrínseca de definir em contexto a pintura contemporânea: se houver um purismo resiliente que nos acerca do pictórico, como podemos destrinchá-lo, se, simultaneamente, a pintura participa com o seu objecto híbrido num contexto de comunicação polissémica?

A obra de Rothko e a obra de Michael Biberstein representam, quanto a nós, propostas admiráveis, sobretudo, porque reinventam a transformação de uma planimetria do visível etéreo, e do sentir cinestésico. Portanto, representam campos de expansão do pictórico que dispensam hologramas, mecanismos ciber-visuais para criar cinemática. Também Gerhard Richter, tal como Anselm Kiefer processam um saber oficial que dá continuidade e expande o sentir cinestésico, em prol de questões nucleares da heurística pictural, tais como a expressão do tempo e da memória mítico-simbólica, criando uma

enfática expressão da espaço-temporalidade na pintura, e uma expressão que aloca a sua narrativa num trânsito para uma imagética actual.

Por outro lado, haverá que anotar que, à semelhança de Katharina Gross¹⁴⁶, Anselm Kiefer redimensiona o espaço da pintura na sua hibridez entre matérico e aplanado e o mesmo se pode afirmar com relação à obra de Richter que, nas suas inúmeras variantes de linguagem processual, também recria o pictórico numa ambiguidade entre sobreposição e co-efeito de campo visual. Ou, como viemos conferindo a cada um dos pintores, entendemos a importância do lugar expressivo que uma imagética do pictórico recria para dar sentido figurável de viagem e paisagem, alocando o drama da pintura



Fig. 185 - Katharina Grosse, *I think this is a pine tree*, 2013. Acrylic on wall, floor and trees 590 x 1,300 x 900 cm.

actual numa tónica de natureza onde se personificam questões pertinentes acerca do sentir estético e da filosofia da vida, contemporâneos e da natureza humana. Sublinhemos, ainda que de um modo bem distinto de outros exemplos que estarão mais próximos do grafismo publicitário e de uma literacia da metáfora gráfico-plástica.

5.1.1 – O resto e a sombra da pintura

Pensar uma essência do pictórico reconduzir-nos-á ao drama de como a visibilidade

¹⁴⁶ Nasceu em 1961 e vive em Berlim. Cf. Katharina Gross, Sítio Web in, <http://www.katharinagrosse.com/>

da imagem religa as artes na sua transdisciplinaridade, anotando como que uma hibridez de um sentido que, ainda que contemporâneo e consequente do uso da multimédia, é também um princípio acerca de uma origem sinestésica da imagem e da sua aculturação humana. A morte da arte anunciada por Hegel¹⁴⁷, no séc. XIX e por Danto no séc XX¹⁴⁸, confluí com o problema da visibilidade nas artes. Mas a possibilidade de distinguir o pictórico, numa subvertente contração do problema de consolidar e distinguir uma perspectiva essencialista acerca da imagem pode ser tomada como peculiar característica de um saber mais oficinal do que virtual, mais intuitivo do que meramente conceptual, e sobretudo, que opera para além das dialécticas e das antíteses postuladas pela crítica em contexto diacrónico. Há, então, uma capacidade dos pintores encontrarem entre as rupturas modernistas, não um revivalismo das vanguardas, mas segredos e propedêuticas que seguem um curso que enigmaticamente opera em cruzamento com a ontologia do objecto poético e do seu anacronismo. Este cruzar de saberes é por isso um modo de extravasar qualquer identidade e, como refere Perniola, um modo de criar para além do *cinismo nihilista* pós-modernista¹⁴⁹. Come refere Delfim Sardo:

«A morte anunciada da pintura e o seu renascimento tornaram-se uma recursividade da arte do século XX, como se no hara-kiri pictórico se incensasse a história, a tradição, a objetualidade, a manufatura, enfim, todas as características da grande arte burguesa em que a pintura se tinha transformado. Literalmente, nessa pira se foi investindo a culpa pictórica — derradeiramente materializada por John Baldessari no momento em que queimou toda a sua obra em pintura, posteriormente apresentada numa urna de cinzas apresentada com a declaração “nunca mais farei arte chata”. Ao mesmo tempo, na Alemanha, Gerhard Richter queimava as possibilidades da pintura num caminho enciclopédico e culpado, esgotando por exaustão as possibilidades pictóricas trabalhadas num virtuosismo radical. Entre estas duas atitudes se formou um transcendental da pintura.»¹⁵⁰

Assim, apesar de compreendermos quanto é difícil destringir o modernismo do pós-modernismo e estes dois termos e seus conceitos do contexto de contemporaneidade, como afirma Jonathan Harris¹⁵¹, reiteramos como a fenomenologia do processo pictórico

¹⁴⁷ Em Hegel a arte cede lugar a outras manifestações do espírito tais como a religião e a filosofia, sob a forma do conceito superior e absoluto, porque segue o princípio sistemático para uma hierarquia do *Espírito Absoluto*, em *A Fenologia do Espírito*. Nos seus Cursos de Estética, Hegel, ao considerar a sucessão de modalidades de expressão artística, releva a forma das artes clássica e romântica e do seu simbolismo.

¹⁴⁸ Cf. nota 139, cap. IV.

¹⁴⁹ Cf. Perniola, Mario, *L'Art e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, pp. 52-4; p. 106.

¹⁵⁰ Cf. Sardo, Delfim, in *Flatland Redux*, (texto de apresentação da exposição colectiva (João Queiroz, Ângela de La Cruz, Michael Biberstein e Michael Borremans) Lisboa, Palácio Vila Flor, 2012.

¹⁵¹ Cf. Harris, Jonathan, in, Petersen, Anne Ring; Bogh; Mikkel; Christensen, Hans Dam; Larsen, Peter Norgaard, *Contemporary Painting in Context*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2013, p. 29.

se manifesta em contexto actual numa libertação ao *nihil*, reafirmando a plasticidade e o pictural em contextos que recriam a diferença e consideram um *pleroma* que, entre a complexidade de interpelações que nele se enquadram, comporta a ideia de uma modernidade que assumiu a pintura como um saber para além de um ofício manual; o romantismo para além de uma harmonia interior centrada na genialidade e dom do pintor; e para além da experiencição dos limites da forma e da acepção da arte como linguagem autónoma e *nihilista*.

Portanto, concordamos que a pintura tem espaço para reiterar a sua presença na actualidade, afirmando-se como processo de um ofício aberto a derivações técnicas, mas a que impera uma propedêutica que se desenvolve com a coerência de uma atenção para com um espólio de saber, que representa, não obstante, um sentir novo e uma abertura que advém do carácter enigmático da arte e do que nele sempre resta como hiato de uma identidade. Aliás, é esta mesma noção de identidade em fluxo e não de revivalismo sobre o que já flui, que Perniola defende como resiliência e modo de erguer a arte actual no enigma de ser sombra.

A ideia de retornar do *sentir* a um estoicismo com natureza *physis* e impessoal é, no entanto, algo que podemos avaliar também como verdadeiramente vernacular das novas versões, e versões de versões, da plasticidade da pintura. Seria difícil explicar de outro modo a apetência para a negação do expressionismo (tornou-se ridículo ser expressionista), e a variedade de obras de arte que parecem fazer apologia de formas de magia e lugares de referência mítica, que, no entanto, não contam nenhuma história nem fazem verdadeiramente apologia de um ideal definido. A ideia de que a pintura abstracta se tornou demasiado fácil de fabricar em série, e a de que as massas decoram as suas casas com múltiplos baratos vindos da China, talvez tenha contribuído também para este retorno genérico ao realismo ou hiper-realismo contemporâneo.

O juízo de Perniola parece ser uma intuição que dispensa os conteúdos antiéticos que a obra de arte possa referir. Faz alusão ao processo artístico e ao valor único, inesperado, exótico, conseguido a partir do carácter documental (aproximação ao real) e, para além deste, da liberdade da arte que ousa e insiste tocar todas as questões com um dom singular e único - ou de extrapolar para lá da apologia de valores éticos, na sua integridade estética; na sua sagacidade para encontrar a diferenciação entre a ordem destes dois valores.

Talvez possamos dizer que a *Verdade, a sapiência e o heroísmo para-político* são estruturas modelares de valores que não prescreveram e decorrem da revolução da arte,

desde o renascimento até à contemporaneidade. Assim, a verdade e a valorização de uma arte, que se distingue como um saber profissional e não artesanal, deverá continuar a fazer valer-se, tanto quanto o heroísmo *para-político* que encetou na revolução romântica a decadência do valor do academismo, e por isso da institucionalidade do saber em função de uma heróica e diletante aprendizagem que fez passar a valor dinâmico o processo da arte. Mas, ainda, que todos eles se completam na questão da admiração, como formas de resistência e luta – uma luta que tem como primeira grandeza não matar a arte, numa estóica defesa da arte como sombra e que obriga o sujeito a um trânsito tão utópico, como o que simboliza a ideia de que numa cripta: -«*se preserva algo ainda vivo e secretamente operante, como se estivesse morto*». ¹⁵² Em conclusão, Mario Perniola refere o perigo que a arte enfrenta na actualidade, mas acentua como o valor intrínseco da arte se pode defender da cultura de massas, fluindo de um modo enigmático, realizando a sua utopia.

O valor comportamental, que se reflecte na contemporaneidade da pintura, é radicalmente perverso em relação a um equilíbrio vital – ele denuncia que o homem é dominado pelo inconsciente, ao que acresce uma mutação de novos instrumentos de comunicação e linguagem.

Tal como para o cinema e para as outras artes, o desafio da pintura permanece - é uma condição ter alguma assertividade com o presente e manter a instigação para o revolucionar, incluindo saber que a hipertecnificação contagia os processos de criação e de comunicação da arte. É condição, ainda, entender-se como as mutações se tornam primeiro relativas a um estranhamento emocional e à sua expressão mais corpórea, sensorial e pluridimensional desta visão pós-humana, sobre a qual não temos verdadeiramente uma noção acerca do significado do seu potencial. Depois da libertação do *eros*, da descoberta de um estado perverso num substrato inconsciente do homem, esperamos o alargamento da percepção dos sentidos e, numa certa singularidade, apenas uma arte que os experimenta, descobre e vai desenvolvendo outras características comportamentais, pouco definidas ainda, mas que também poderão descrever uma apetência de sobrevivência do homem, perante novas dimensões práticas da nova era.

Deste modo, podemos fazer um paralelismo ético entre a recusa de todo o mercantilismo e a denúncia da economia sustentada na super-produção; entre o esgotamento das reservas vitais das cadeias bióticas e a dificuldade em salvá-las. O ponto comum é sempre o corporativismo económico e a produção massificada que

¹⁵² Cf. nota 116, cap. IV.

instrumentaliza o valor da arte e o valor da acção produtiva. Mas haverá ainda um paralelismo épico com o clima de consciencialização ecológico que caracteriza esta nova era, e que fica subentendido no inorgânico da arte: é a expressão do medo, da catástrofe, onde a sobrevivência já se expressa como um *sentir* negativo, extravasando os limites do próprio perigo e o sentido biótico de organização ou reorganização.

Portanto, a pintura opera, no seu sentido extremo, como se anunciasse um estádio entre o devir da morte, já sem eufemismo religioso, mas embutido daquilo que poderia dizer-se como a intuição pós-humana de encontrar no momento um comportamento estóico na consciência do perigo – algo como uma dor desviada num processo que rompe os limites da identidade, fazendo a sua incorporação críptica no sujeito, que a reconhece de um modo mais impessoal, assim alienando-se do caos e, reificando a arte na apologia de si mesma e da sua singularidade de resistência. Esta resistência, que Perniola define ainda como resiliência à mutação de um humanismo para um sentir ciber e maquinal, é expressa como uma intensidade diferente e estranha, mesmo que lhe possamos estabelecer um paralelo de semelhança com a introdução da fotografia e do cinema, no Modernismo. Ela repara a diferença entre reiterar e reificar, o que quanto a nós compreende uma possibilidade e um manifesto plural dos artistas que, de um modo veloz, tanto se redimem ao contágio de um *sentir coisal*, quanto se prospeccionam numa saída para um realismo crítico e que empreende do real o tópico da natureza.

A arte e a contemporaneidade relacionam-se com caracteres que veiculam conteúdos que sedimentam uma estrutura e uma condição de interpretação da obra que apela a um ritual de diferenciação da banalidade. Mas é impossível à pintura subsistir partindo da ideia de uma literal pureza. A condição suficiente de escolha de um valor soberano deverá apontar a sustentabilidade do planeta e o valor de retomar à natureza, mas as questões que envolvem a pintura não podem anunciar um bem-estar entre homem e natureza, embora tal possa incluir-se em alguns dos exemplos que temos vindo a seguir. Pelo contrário, a pintura prefere fazer, sobretudo, uma escatologia deste *sentir*, tomando o valor de anunciar, admiravelmente, uma condição humana incapaz de sublimar a sua erotização. Isso significa que, por um lado, a pintura se revela mais como uma expressão próxima das emoções e da realidade, por outro que se cumpre na sua melhor expressão, como fiel denunciadora da natureza da raça humana.

No enigma de como e de onde surge a intuição e a metáfora poética, podemos discutir a génese de uma tensão mitopoética contemporânea que em termos de construção da metáfora nada traduz de novo, ou que sofisma sobre essa noção de retomar a um ponto zero da estesia, obliterando a herança de uma estrutura dramática humana. Não obstante,

temos que consubstancializar o poder mítico-simbólica para aquilo que Perniola anota como a vivência e trânsito do ritual sem significado. Mas o que Hans Blumenberg nos diz é que o ritual deixa espaço para a interpretação de inúmeras paráfrases. O que de acordo com o autor, é precisamente modelar, já que o ajustar do mito ao ritual não é da ordem do conteúdo, mas da liberdade poética que se cumpre como uma etapa sucedânea ao esquecimento de um estado de violência absoluta, para um eufemismo que liberta a tensão da sua inextricável tradição ritual como paradigma absoluto, parando de o interrogar na sua especificidade de conteúdo:

«[...] Não se compreenderá a liberdade do mito na sua especificidade – como jogo da variação por contraste com a força da repetição – sem renomear as fragilidades e os constrangimentos que ele atravessou. O puro esquecimento do que se encontra por detrás das figuras, do que precedeu a antropomorfose delas, não procura esta distância, que desde que ela seja suficientemente grande, permite ao mito escapar-se finalmente da sua função de interpretação de ritual, de modo a conquistar de alguma maneira a sua liberdade definitiva no elemento poético. »¹⁵³

Justamente, consideramos o que se entende por “sem significado” como sendo obliterado pela função poética, como a redescoberta de um caminho que não se justapõe na regressão do sujeito a um estado pré-lógico do sentir, nem a um retorno ao simbólico como unidade religiosa instituída, mas sim a um estado simbólico-ritual que conduz a sua qualidade metafórica como deformação e modo para a completar, unindo e contornando antíteses. Assim, reapropriando um potencial provocador para as novas formas de narrativa, como refere Hans Blumenberg:

«Só a sua humanização abre o campo do mito! A humanidade do mito é um fenómeno tardio, que, desde logo significa a perda do imediatismo em face dos terrores originais, e numa primeira etapa de alegórico. A interpretação transforma os esforços para os repousar, os travar, para os conjugar, em qualquer coisa que se preste à narração. »¹⁵⁴

153 « Sens revendiquer la compétence nécessaire à sa vérification, je reprends le modèle du rapport entre rituel et mythologie comme hypothèse pouvant faire progresser la compréhension de ce qui constitue notre thème. On ne saurait comprendre la liberté du mythe dans sa spécificité – comme joie de la variation par contraste avec la puissance de la répétition – sans rappeler les frayeurs et les contraintes qu'elle a surmontées. Le pur oubli de ce qui se trouvait derrière les figures, de ce qui a précédé leur, ne procure pas cette distance qui, dès qu'elle est suffisamment grande, permet au mythe de s'échapper finalement de sa fonction d'interprétation du rituel, afin de conquérir en quelque sorte sa liberté définitive dans l'élément poétique » Cf. *Idem, ibidem*, pp. 66-7.

154 « Seul leur humanisation ouvre le champ du mythe ! l'humanité du mythe est un phénomène tardif, elle signifie déjà la perte de l'immédiateté vis-à-vis des terreurs originelles, et dans une première étape d'«allégorèse», l'interprétation transforme les efforts pour les repousser, les freiner, les conjurer, en quelque chose qui se prête à la narration. » Cf. *Idem, ibidem, id.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, através da ideia de drama conjugámos uma perspectiva da arte e do fenómeno estético com a tragicidade do real e a catástrofe natural, mantendo viva a interrogação acerca de uma aproximação não antropocêntrica da produção artística ao real e à natureza.

Partindo de uma intuição acerca de como a temática em torno da natureza convocaria um princípio heurístico para a reflexão sobre uma acepção do drama estético, em contexto actual, fomos compilando os exemplos e os processos que enquadram uma interpretação de belo e de trágico nas obras de um conjunto de artistas.

Assim, numa primeira parte, apresentamos uma panorâmica de modulações do estético que nos dá perspectivas acerca da condição do sujeito, designadamente como esta foi sofrendo desvios para se aproximar de uma instância de des-subjectivação. Neste sentido, observamos como terá havido uma deslocação do sujeito da modernidade para as questões da não antropomorfização da arte e para uma afirmação *não niilista* contemporânea. Este sujeito contemporâneo opera, tentando configurar a produção artística no seio de um valor que releva da proximidade ao estésico natural, distanciando-se de um egotismo.

Compreendemos que a aproximação da arte ao real e à *natura naturans* compensa o que de excessivo reside na arte e corresponde à interpelação do drama em modo de metáfora ou de uma proximidade. Ainda que salvguarde a consciência dos artistas e a sua deferência pela natureza, não deixa de ser uma concretização em *mise-en-scène*, que, portanto, não é totalmente bem-sucedida como uma não projecção da expressão do criador. Por isso, embora com diferentes cambiantes de acepção acerca do participar numa nova prospecção do sentir e fazer-se sentir com a *natura naturans*, nenhum exemplo de arte pode excluir a condição humana. Há, assim, um desdobramento ficcional que comporta, no seu melhor sentido, um modo de questionar as fronteiras entre interior e exterior, entre paixão e contenção. Dito de outro modo, o drama poético reúne aos sentidos de histeria, de excessivo e de “como se”, o êxtase estético, que implica o trânsito para «fora-de-si» do sujeito criador/contemplador. O desdobramento da imagem realiza,

assim, uma nova semântica de concreção imagética que apela ao corpo de sensações e se ergue enquanto personificação de uma natureza mitificada.

Na verdade, à contemplação da natureza *per si*, acrescenta-se uma inquietude heurística que congregaria o retorno a um êxtase próprio de uma fenomenologia do belo-sublime, ou a uma derivação deste, na medida em que o próprio drama da linguagem artística nos levaria, numa primeira instância, a observar como a propedêutica da arte manifesta uma aproximação ao real e tem uma deferência pela natureza e o excessivo. Portanto, somos levados a discernir como se operam os deslocamentos do belo e do trágico em relação a outras derivações como o feio, o disforme e o objecto. Neste sentido, consideramos que o belo opera na actualidade como se fosse uma espécie de sombra que cobre a produção artística, ao mesmo tempo que retoma um carácter de aproximação a uma espécie de neo-romantismo-expressionista. Assim, fomos descobrindo como uma sombra da arte pode coexistir, enquanto instância de harmonia e beleza, com o excesso-disformidade, como se uma não-conformidade a uma harmonia supra-sensível ou a uma alteridade transcendente, acrescentasse algo à derivação do belo que adverte para o mau luto acerca da morte de Deus e o *nhilismo* modernista.

Compreendemos como uma unidade subjacente devolve toda a criação e acto de produção poética à sua própria concreção mitificadora, que adverte sobre a inquietante condição humana e a admirável instância do belo como eufemismo. Do mesmo modo que afirmamos um trágico como sombra de um sublime na criação artística, designamos um estado de caos que segue a criação de uma tentativa de criar a ordem, e vice-versa.

Numa perspectiva lacaniana, analisámos a importância que o inconsciente tem para operar na transgressão da forma substancial, isto é, na queda do sujeito, na sua incapacidade de criar uma identidade perante o outro, afirmada como um parêntesis de des-subjectivação. Por isso, este parêntesis é um dado correlato à noção de desafecção do lirismo puro ou da in-consubstancial condição da beleza na ordem da criação que impulsiona o desejo sintomático do sujeito para o trajecto do real. Não obstante, vimos como o caos e a tragédia se apresentam perante o enigma da arte como um sentir criativo modal que insinua o ficcional e a deriva do sujeito num trajecto para o outro, que não se resolve, mas que instiga a criação artística e sublinha a mesma euforia a que o sujeito é associado. Assim, entendemos que o mesmo real abre o poético a um enunciação de mundo, mediada pela linguagem do inconsciente, na sua obscura e pétrea dimensão, como referem Perniola e Lacan.

Nesta correlação do belo-trágico, considerámos como a beleza pode ser pensada como um hiato do ver ilustrativo, sublinhando o inquietante instante de beleza que operativa e dramaticamente se sobrepõe à beleza pura e à sua estesia fenomenal. Este hiato confere à ideia de belo subjectivo kantiana um acordo que acentua como o sujeito se reconhece num instante de beleza em estado de suspensão, e ainda, como neste hiato se pode sobrepor uma condição de não identidade e de estado de caos inerentemente trágico.

Compreendemos então que, se a beleza e o trágico traduzem um ponto comum na reflexividade inerente ao pictórico, bem como à natureza enquanto modelo de uma estética pura - há um drama da arte, que, paralela e paradoxalmente, é uma possibilidade de reiteração de um paradigma da verdade obscura a que o homem acede através de enigmas. Será por isto que no poético remanesce a paridade do carácter *belo-trágico* e a *arte como enigma* (numa mitopoética actual).

Devemos, portanto, falar de uma unidade do estético como metáfora para o real, comportando a informidade a uma alusão que não considerámos apropriada ao sublime na arte. Pelo contrário, considerámos que as possibilidade de harmonia entre o sujeito e a realidade, o real e o carácter excessivo da arte explicam o modernismo na criação artística, reconsiderando um carácter trágico que, quanto a nós, residiu na sombra de uma unidade acerca da condição trágica humana, porquanto esta condição estabelece um paralelismo entre o Trágico, como sombra de uma realidade, e as prospeções da arte que não foram tomadas enquanto tal, porque a ideia do sublime-informe aparentemente melhor se lhes adequava. Vimos que o que se designou como o sublime da arte, foi uma máscara do carácter excêntrico e *nihil* da arte, independentemente da negação de uma relação dos artistas ao transcendente, e sobretudo a Deus, ou ao absoluto divino de «um Deus morto». Portanto, seguimos a questão: se a Beleza se desconstrói numa tensão de contemplação inquietante do Belo, o Sublime deveria ser, entretanto, pensado como uma categoria que dele derivaria como um supra excesso ou efeito de progresso da arte para a informidade. Também, ao questionarmos de que maneira poderia a arte encarnar outras derivações do belo, aproximar-se do real, e comungar com a natureza, fomos levados a concluir que o que comparece entre a luz e as sombras da arte pode ser dito apropriadamente como imanência de experiência do Trágico – um co-efeito de um trânsito que se encontra com o sentir abissal – em que o sujeito se esvai, sem realidade operativa, na realidade sem

possibilidade de instituir uma harmonia e uma identidade. Por outro lado, concluímos que o belo não deixa de instigar o processo artístico, porque o belo importa para a resolução de uma unidade da obra, de um modo geral ao encontro de uma metaforologia e do seu processo de inquirir e interpelar, de um modo poético metafísicas, ou variáveis que continuem a interpretação parafraseada de um logos-mítico em estado de mutação. No entanto e de um modo específico, como eufemismo que é, pode ser a sombra de um desejo que se abre a uma condição mais enigmática de metonímia significativa. Por isso considerámos o pictórico de Bacon como uma forma de metonímia, nessa unidade de beleza-trágica, justificando que nem mesmo a descida a uma imagem de bestialidade da carne deixa de fora uma reflexologia – a da sua configuração a uma tragicidade humana, edificada ainda na mediação de uma unidade que lhe confere a beleza do pintado perante a força háptica da emoção, mas ainda numa metaforologia do rosto, humanizado num reduto da sua mutação antropomórfica.

Precisamente, do mesmo modo que o belo remanesce como um estado do sujeito poético, a tragédia é condição de uma tensão subjectiva na ambiguidade da criação poética. Do mesmo modo colocámos a discussão do fragmento e da natureza abissal da natureza como aspectos de variáveis do real e da aproximação à arte, enquanto fenomenologia de uma modernidade em fluxo. E, de acordo com uma sintomática apropriação destas variáveis, pensamos que a produção artística se caracteriza por uma aproximação ao real-natural e se revela figurável e ambivalentemente como Belo-Trágico. Contudo, o que entendemos por Beleza e Trágico na contemporaneidade é fruto de uma revisão e concatenação de experiências artísticas. Este Trágico reverbera uma cisão entre o drama da subjectividade da arte e a sublevação do sujeito ao que resta como instigante real e enigma da arte. Não obstante, compreendemos que é criando numa condição inquietante que a arte resulta enquanto excesso, como diz Mario Perniola.

Por outro lado, compreendemos como Perniola conecta a ideia de anamnese com um sentir remanescente que se revela na actualidade, para além do sentir nostálgico. Por isso, quando fomos seguindo neste autor a questão do drama da pintura, considerámos, como a actualidade da arte comporta contra a banalidade uma reflexão mais fria, mais crítica e também mais propedêutica sobre o horizonte estético de fazer-se sentir. Portanto, concluímos acerca de um sentir anódino, mas que comporta a resiliência de uma mitopoética em trânsito, de um ritual que instiga, a nosso ver, uma mitopoética nas suas inúmeras potencialidades de narrativa poética. Vimos que o belo pode ser um hiato ilustrativo para dar significado ao mundo, ao real, ao outro, e ainda como o pictórico

empresta o este hiato distorções e modulações que usam sistemas de composição mais picturais do que gráfico-plásticos. Assim, distinguimos as elocuições que podem estabelecer-se entre o trágico e o apocalíptico-catastrófico de Rothko e Anselm Kiefer, e mesmo de Miró, assim como a beleza que emerge inquietante nos rostos disformes de Bacon e nos retratos hiper-realistas de Ritcher, como exemplos de interpelação de uma era que observa um outro caminho para a diferenciação, em especial da introjecção modernista, e do excesso como reflexo de um advento de exacerbação de um eu trágico. De outro modo não poderíamos concluir, através da ajuda da exemplaridade da arte, que aquilo que consideramos na pintura como drama comporta sempre uma metáfora acerca de um conflito residual sobre o que não vemos como o sublime da arte, mas que nesta perspectiva se apresenta como uma tensão mitopoética do Belo-Trágico.

Por outro lado, concluimos que há uma *metaforologia new-age* através da exemplificação da Arte de Rua, na sua assunção de uma escrita mais pictogramática ou de ligação a uma comunicação mais transparente e política, que se complementa pelo uso mais enfático de processos criativos ligados às novas tecnologias, ainda que também e paradoxalmente a sua imagética aluda a um mundo holístico e mais próximo da natureza. Por isso, concluimos que este modo de ritualizar e criar com a natureza representa uma outra faceta de uma metaforologia que, paradoxalmente, completa a exemplificação da *imagem-sensação* em *Deleuze*, em especial porque os seus autores manifestam uma evasão do complexo edipiano e do capitalismo, operando, igualmente, na diferenciação e extrapolação de novas sensações. Porquanto este núcleo de exemplificação da produção artística contemporânea giza um caminho contrário ao da individuação, um caminho também excessivo, acresce assim, uma perspectiva transcendental de “co-criação” entre todos os seres. De maneira que, oriundos de uma futurologia de crítica apocalíptica e de um mal-estar, a sua imagética traduz numa mitificação do ser feliz e também do sentir e fazer-se sentir, segundo Perniola. Talvez, apesar de considerarmos este núcleo de exemplificação secundário, possamos concluir que nele se integram um novo realismo e um hiper-realismo psicadélico que Perniola encaminha para a luz e a cultura do espectáculo, embora tenhamos apresentado como a ideia de transe, de ritual, de hipnose, e mesmo de dissolução do ego se concretiza numa imagética do poético, deste núcleo de criadores.

Reordenando todas as etapas da investigação para um aprofundamento do valor de sombra da arte, numa apropriação dos conceitos de *sombra* e de *encriptação* da obra

de arte em M. Perniola, recorremos a uma visão sinóptica do subjectivismo e do seu trânsito de identidade no seio de um processo de extravasão de conceitos de identidade criados por antinomia, de modo que a criação subsume um processo e fluir enigmático.

Assim, consideramos que a permutabilidade do belo entre as revoluções (desde o renascimento até à actualidade) é premissa de uma unidade da obra permanente, mas insustentável categorialmente, porque deriva do que se suspende num resto – o enigma da obra, mas também do problema da grandeza da obra para ser um universal. Assim interpretamos o que Mario Perniola designa como um resto na arte e na sua sombra, como o que se extravasa por necessidade de singularidade e, ao mesmo tempo, o que mantém a heurística da pintura e o seu drama numa tensão reflexiva sobre o caos e a realidade e a beleza e a tragédia.

Perante a ideia de Mario Perniola de substituir o juízo pelo julgamento, concordámos que se subentende, não uma evolução definida, mas um estado de consciência de valores paradigmáticos que podem preservar a arte, tais como: a desconstrução do saber, a extravasão do sujeito e a nova entidade de consciência que o *sentir* expressa. Assim, para nós, haverá uma ética da arte que consiste na salvaguarda do seu valor intrínseco e autónomo em relação à apologia de outros valores, porque o poder da arte é mais honestamente contextualizado como sendo um valor para-político, que se abre ao devir, mantendo uma presença de cariz enigmático.

Portanto, conferimos que o valor críptico da arte contemporânea é, como diz Perniola, também um resto a que importará fazer um julgamento de sobriedade, afirmando-o como o que resiste à massificação (que não pode fazer-se sentir sem ter em conta o perigo da homogeneização cultural, ou da sua expressão mais mediática e vitalista). Isto vale numa aproximação aos valores de deferência pela natureza e a uma consciência de “co-criação” que, para além do seu manifesto *new-age*, pode ser evocada pela propedêutica da arte que se oferece como *pleroma* aos pintores que continuam, para além de todos os ismos, a ver e a intuir uma diferenciação que designa a resiliência da arte e da sua sombra.

Nunca poderemos provar que o julgamento de magnificência da obra dos escultores e dos pintores que apresentamos corresponde à perspectiva de Mario Perniola. Por isso, ou designamos a utopia destes artistas, explicando como é que esta terá sido até resguardada de lugares-comuns, ou endereçamos a nossa própria interpretação ao

subentendido relativismo axiológico que pressupõe podermos ter seguido «uma falsa pista» acerca de um sentir nostálgico do absoluto, que de acordo com Mario Perniola abre o conflito para uma transcendência e metafísica sem mais sentido filosófico. Não obstante, no nosso ver, fomos interpelando Lacan, Deleuze e Louis Marin, Hans Blumenberg e George Steiner para enquadrar os artistas ao sentido de *Ágalma*, pensando que todos constroem um elenco do drama da pintura, do figural e da sua sombra. Portanto, Gauguin representa, em sentido figural, a viagem para uma utopia que se eufemiza no confronto com paisagem em que a beleza é corpo-selvagem, onde sobra a inquietação da origem e a superação da morte. Paula Rego representa o figurável de uma história no seu nó trágico – o retrato da complexa profundidade humana e a expurgação do mal. Francis Bacon, o instante em que o horror se suspende antes de um caos total, ou sem mais espaço-temporalidade real para se representar no seu resto háptico-visual. Yves Klein, a viagem figural até ao vazio, que resta como um portal místico para o invisível – o salto para o real. Rothko, a tragédia absoluta e a beleza que a sombreia, ou a encaminha num mistério de comoção que não sabemos se nos liga à beleza natural no seu último fundo de morte, ao modo como Rui Chafes se lhe refere: - «*A beleza é um estado de luto, a incapacidade de ultrapassar a perda, a separação. Uma beleza sem as marcas da morte não existe*».¹ Miró, o figural de uma estesia limítrofe da alegria – um transe pelo caos. Michael Biberstein, a panorâmica de um sítio onde se está bem, mas que atravessamos desde uma estranha profundidade etérea de sonho e deambulação ao infinito-galáctico, onde o belo-trágico reverbera. Gerhard Richter, o figurável de uma cinética do real que a arte vai eufemisticamente recriando, através da sobreposição de opacidades, ou apagando paisagens-imagens. Anselm Kiefer, o sítio de uma catástrofe que a arte profetiza – o volte-cena de uma emanção intuitiva do futuro a presentificar-se em pequenas versões mítico-apocalípticas.

Mas, porque a arte vale nesse resto que se esconde e defende da vulgaridade da sensologia e da tentação de se fazer comunicar como uma luz, uma transparência, intrinsecamente o resto é como um enigma, tão inexpugnável quanto a noção de uma incorporação não introjectiva do luto da morte de Deus. Por isso, concluímos que o resto e a arte e sua sombra referem uma nova versão mítica do pós-humano e do *sentir* contemporâneo, numa versão coetânea com o sentir e a importância da experiência ciber-sensível, nas suas variações modais que reflectem o *prazer-do-prazer*. A incorporação

¹ Cf. Chafes, Rui, *Durante o Fim*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 17.

numa cripta, onde o resto e “*l’object petit a*”, enquanto efeito de “*extimité*” se coadunam para a realização de uma utopia realizável através da sombra da arte, que ubíqua e atopicamente, anuncia o esplendor da arte e a ingénua concreção de uma espécie de dobra na metafísica ou a vivência de um terceiro estado de luto acerca da morte de Deus, que Perniola apresenta como incorporação crítica, acentuando que nela se resguarda, como num culto de morte, «*o velar de algo que, ainda, permanece vivo*».

Também concluímos que o tornar-se magnificante, no contexto da pintura, não é coincidente com a ideia de uma entidade nova de beleza ou de tragédia, mas como *sentir teátrico*, o qual, quanto a nós, recria a ambiguidade e as variações de ser nostálgico, e da co-criatividade *new-age* psicadélica e cósmica. Ainda do ritual que se revela como uma interpretação mitopoética que também encripta a questão da morte de Deus, de seres sobrenaturais e a apostasia de uma inerente qualidade transcendental, no seu humanismo e elocução de metaforologias múltiplas.

O *resto* e o enigma do luto, ou o colectivo em transe poético, são aspectos da experiência deste fazer-se *sentir* diferente: a identidade “in-consubstancial” flui e é eivada pelo desejo de aproximação a um valor de verismo, subentendido na actuação sobre o real e sobre a comunhão com o natural. Mas, porque a verdadeira comunicação se faz na sombra, nessa noção de humildade, nesse *resto que brilha no escuro*, e a arte como valor mimético da natureza comporta uma dificuldade para o homem, como diz Lacoue-Labarthe, dificuldade que, ainda que oriunda de um teatro antigo, é paralela à difícil impressão de *ser-quase-coisa* na experiência pós-humana de ciborgue. Portanto, há muito que precisamos de uma espécie de próteses para criar - à imagem da natureza, uma metáfora, ou uma metonímia - para sobrevivermos no seio do desejo incurável de poder, ou simplesmente do poder de enunciarmo-nos perante um outro em falta. Algo que concluímos também porque a arte requer, hoje de modo mais premente ainda, uma sabedoria especial sobre as questões levantadas sobre a vida sustentável da humanidade na terra.

O termo “co-criação” apreende em sentido genérico a possibilidade utópica de revelar uma coalescência como uma diferença: o carácter excessivo da arte e do seu fluxo: uma outra maneira de sentir e ter próteses, ou as próteses humanas que o ser pode desenvolver no meio desta nova era, no melhor sentido, como coalescência do sentir com a natureza. Para tanto, é preciso contar com a admiração e o profissionalismo de todos os indivíduos responsáveis pelo saber-fazer artístico. Só nestas condições haverá lugar para

uma comoção, para apreender o *fazer-se sentir teátrico* da arte, no seu valor de saber artístico e de comunicação enigmática.

Como numa cadência que se afirma capítulo a capítulo, reiteramos que a arte no seu *sentir teátrico*, no seu cenário, na sua personificação, coexiste actualmente com uma filosofia sem absoluto, ou com a verdade que se vai exemplificando na constante escuta e interrogação do real, que a própria arte conduz num paralelo a um *semi-dizer* lacaniano. Foi este o caminho que iniciámos para chegar a uma primeira conclusão acerca da impossibilidade de alienarmo-nos, quer da ideia de ficção, quer da ideia de como o sentir é polissémico, mas por isso mesmo também é palavra, ritmo, imagem e dobra onde o homem cinde a imagem na imagem do devir, para não deixar de ser quem é comparando todos através de saber quem não é. Em ambos os casos, é necessária uma distância do particular em relação ao que é dado e às suas mutações, e, em qualquer das suas vertentes (poética e filosófica), a questão da acuidade sensitiva pode fazer a diferença.

De maneira que podemos distinguir, (embora reiterando que está também presente em todos os outros pintores e artistas) o modo como Rothko e Michael Biberstein, concretizam a sua fenomenologia do pintado contemporâneo, sublinhamos uma acuidade sensível para com a natureza humana e a beleza natural, e ainda, como em ambos se encripta a ambivalência de uma inquietante condição de personificarmos o drama trágico e absoluto a que George Steiner se refere deste modo: – *A tragédia absoluta como visão filosófica sistemática, ou como a literatura produzida por essa visão é muito rara*²; ao que se³ aquiesce: – *a beleza pode ser ainda um dado premente e percebermos então que temos que recorrer a uma série de reflexões para entendermos este nosso estado de perplexidade*»⁴ Na verdade, sublinhando, não como a Mark Rothko conferimos o trágico absoluto, e a Michael Biberstein a beleza absoluta, mas como ambos nos encaminharam para a presentificação de uma *sui generis* heurística da pintura como drama, que reside na perplexidade de coordenação da ambivalência da supra-sensibilidade ao natural e da

² Cf. Steiner, George, *Paixão Intacta*, Lisboa, Relógio D'Água, 2003, pp. 137-8.

³ Sublinhamos porque não há um autor definido para indexar a esta citação - ver nota seguinte.

⁴ [O trabalho de Michael Biberstein] «Coloca-nos na situação embaraçosa de termos de pensar *a beleza pode ser ainda um dado premente e percebermos então que temos que recorrer a uma série de reflexões para entendermos este nosso estado de perplexidade*» Cf. CAMJAP (Centro de Arte Moderna, José Azeredo Perdigão, “M.B.: O Seu Trabalho” in *Michael Biberstein: A Difícil Travessia Dos Alpes*, Molder, Jorge, (coord.) Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1995, p. 9.

natureza humana: a exemplaridade pictural do inerente à expressão hipotáctica de “Belo-Trágico”.

Finalmente, acrescentamos e concluímos que nem aquilo que diz respeito à apresentação das obras de arte, nem o que concerne à crítica e à filosofia da arte podem ser melhor apurados sem tomarmos consciência da noção de *resto* que Perniola apresenta seguindo Lacan. Este resto representa-se como uma grandeza na metonímia artística, no desejo e pulsão que aponta a *álgama* e *l’object petit a*” como um processo inerente à inquietude do artista e à concreção da pintura. Não obstante, para nós o ritual é propedêutico, porque se insinua entre trânsitos e legados. Haverá, portanto, restos anacrônicos acerca do saber presentificar-se que parecem designar o heroísmo dos pintores, uma forma de *epos* e não o seu narcisismo. Sendo que o *resto* vale como um modelo ético de resistência, concluímos que a crença que procura encontrar um lugar para conferir, julgar e fazer valer a arte, revela, no seu enigma e na sua qualidade ontológico-poética, o ser a ser utopia de outro, e com os outros.

Deste modo, ao excessivo que a diferença e a repetição trazem à contemporaneidade, atribuímos o sentido de a arte ser tão transgressiva quanto nostálgica. Porque é nesta aparente coalescência de sentir o presente, procurando uma identidade ficcional, que não oblitera o passado nem o desejo de inquirir acerca do futuro, que entendemos a resiliência da arte como uma *mimesis* e um sentir *teátrico* que se acoplam para a impossibilidade de uma redução harmónica do real. De modo que a pintura pode acolher o termo *ágalma*, como um trajecto de um sistema topológico que participa de uma perversão acerca da verdade de *chôra*, e que reúne a identidade a uma não identidade, numa lógica bastarda platónica e obscura. Ou, também por isto, como se, e apenas como se pudesse seguir para a concreção em que a *beleza-trágica* é, não o tesouro ou o brilho da graça de *ágalma*, mas o caminho por onde beleza e a tragédia nos fazem fluir copulativa e ambigualmente, como se esse *onde* fosse realmente topologizável.

Na verdade, a relação entre a propedêutica da pintura e o drama da condição humana será menos próxima à do sofista se o termo *drama* for conduzido por uma derivação de estético no sentido de uma fenomenologia da propedêutica da pintura. Mas, não menos importante, nesta qualidade a pintura tem que assumir a errância, a inquietação que advém do outro, porque esse outro é, inevitavelmente, uma salvaguarda da anti-cristalização do eu.

Contrariamente ao que se pode julgar por antecipação, resiste quem não sabe senão da tensão acerca do dever humano de sítar o tesouro da arte, sem saber ao certo se não se tratará mesmo apenas de um desejo que é imanente à culturalização do homem ou à sincronia sábia que o universo congrega, como se houvesse que fluir numa coalescência de “co-criação”. Neste último ponto, e apesar da divergência entre campos de exemplificação (entre nós e Mario Perniola), a pintura contemporânea manifesta variações acerca de como adquirir esse sentido de ritual ou o de transe hipnótico.

A noção de que é a pela incorporação críptica que podemos pensar que a pintura tem futuro, obriga a um esforço para nos aproximarmos do seu refúgio para a podermos contemplar, é um co-efeito de considerar o poder político da arte e do mau luto da morte de Deus. Trocando Deus pelo alteridade do outro, ou o – «*Terrível é o Deus que não há*»,⁵ como diz George Steiner, a verdade é que a grande arte nasce e vai-se encriptando na sua natureza mitopoética. E, na verdade literal, quer Rui Chafes, quer Klein, Miró, Rothko, Ritcher, Biberstein e Paula Rego encontraram um lugar para resguardar sagradamente as suas obras, assim como todos os outros encontram, ou encontrarão metaforicamente ou na realidade esse espaço recôndito de contemplação.

Finalmente, seguindo a senda de lucidez de Mario Perniola, concluímos que, se o ritual da arte gesta *uma sorte, uma graça*,⁶ julgamos, ironicamente, que será a de que o evento de ser arte possa encobrir a sombra real onde ela se fixa. Por isso, vale a pena pensar a sério numa tensão, isto é, vale crer que o belo-trágico organiza o ritual sagrado, como se as imagens não se perdessem no meio dessa origem obscura e apofântica, ao mesmo tempo que não se dissolvem num brilho fugaz, numa tautologia do real, porque elas não são a concreção coincidente entre a operação estético-filosófica e a operação intuitivo-artística, apesar de participarem do mesmo desejo de inquirir, de processar metaforologias humanas acerca da vida.

De modo que, se – «*a filosofia e a arte encontram-se pelo facto de não serem redutíveis nem a uma totalidade nem a uma tautologia, há sempre uma diferença que se apresenta, ou como resto ou como excesso.*»⁷ – seguimos um resto que, no caso da arte, consente um desejo de utopia realizada que elide o conflito metafísico, através de um estado de incorporação.

⁵ «Awesome is the God who is not» «As I strive to be with His sovereign absence». Cf. Steiner, George, *My Unwritten Books*, London, Phoenix, 2008, p. 200.

⁶ «Tyche (que é expressão de uma situação de graça que interpela a experiência da vitória) designa acasos da vida e pode, portanto, ser traduzida convenientemente por «sorte». Cf. Perniola, Mario, *A Arte e a Sua Sombra*, Assírio & Alvim, 2006, p. 94-5.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 101

Portanto, à semelhança de uma metaforologia, que se manifesta como um processo instigante acerca de criar uma relação especulativa com a metafísica e a religião, sem uma vera profundidade, compreendemos como o excesso, o carácter enigmático e o intuitivo da arte se manifestam na pintura contemporânea como uma mitopoética: entre o Belo-Trágico e o sintomático desejo que revela a arte como uma sombra metafísica, de carácter platónico e atópico, o resto encripta uma versão diferente que obscurantiza uma necessidade de enunciar o Outro, a alteridade da arte, desde a realidade corpórea e física para a sua transcendência e ubiquidade: como sujeito que é sujeitado na sua *extimité*. Uma mitopoética em que *aquela* ganha um modo de brilhar e ser o brilho de ágalma, num reduto de luminância de um belo-trágico, de uma arte e da sua sombra.

BIBLIOGRAFIA

I PRINCIPAL

ALEMÁN, Jorge; LARRIERA, Sergio, *Filosofía del Límite e Inconsciente. Conversación con Eugenio Trias*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.

ARISTÓTELES, *A Poética*, trad. de Eudoro de Sousa, 4ª ed., Lisboa, INCM, 1994.

_____, *Poétique*, trad. de J. Hardy, 3ª ed., Paris, Les Belles Lettres, 1999.

_____, *Ética a Eudemo*, trad. de J. A. Amaral e Artur Morão, Lisboa, Tribuna da História, 2005.

BLUMENBERG, Hans, *Paradigmas para una Metaforología*, trad. de Jorge Pérez de Tudela Velasco, Madrid, Minima Trota, 2003.

_____, *La Legibilidad del Mundo*, trad. de Pedro Madrigal Devesa, Barcelona, Paidós, 2000.

_____, *La Raison du Mythe*, trad. de Stéphane Disrchauer, Paris, Gallimard, 2001.

_____, *La Risa de la Muchacha Tracia. Una Protohistoria de la Teoría*, ed. e trad. de Teresa Rocha e Isidoro Reguera Valencia, Pre-Textos, 2009.

_____, *Naufrágio com Espectador*, trad. de Manuel Loureiro, Lisboa, Vega, 1990.

_____, *Salidas de Caverna*, trad. de José Luis Arregui, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004.

_____, *La Legitimación de la Edad Moderna*, trad. de Pedro Madrigal, Valencia, Pre-Textos, 2008.

_____, *L'Imitation de la Nature et Autres Essais Esthétiques*, trad. de Isabelle Kalinowsky e Mark de Launay, Paris, Hermann Editeurs, 2010.

BOEMIO, Camilla, “Curatorial Practises” (entrevista a Mario Perniola), in *Sibila*, 30/01/2015. <http://sibila.com.br/cultura/curatorial-practises/11826> [acedido a 12-5-2017]

DELEUZE, Gilles, *Sade /Masoch*, trad. de José Martins Correia, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973.

_____, *Nietzsche*, trad. de Alberto Campos, Lisboa, Edições 70, 1994.

_____, *Diferença e Repetição*, trad. de Luís Orlandi e Roberto Machado, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

_____, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002.

_____, *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, trad. e introd. de José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.

_____, GUATTARI, Felix, *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, trad. de Rafael Monteiro, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

FERON, Olivier, “A cura atravessa o século. Uma Travessia Alternativa com Hans Blumenberg”, in *Humano e Inumano: a Dignidade do Homem e os Novos Desafios*, coord. Pedro M. S. Alves, José Manuel Santos, Alexandre Franco Sá, Coimbra, CFUL, 2006.

_____, (coord.), *As Cavernas da Modernidade. Acerca de Hans Blumenberg*, Lisboa, CFUL, 2011.

GIRARD, René, *La Voix Méconnue du Réel. Une Theorie des Mythes Archaïques et Modernes*, Paris, Bernard Grasset, 2002.

_____, MULLER, Markus, “Interview with René Girard”, in *Anthropoetics* II, nº1, Los Angeles, UCLA, 1996, in <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0201/interv/> [acedido a 3-2-2017].

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

_____, “Jacques Lacan entrevistado por Georges Charbonnier“, *Recherches*, n.º 3-4, pp. 5-9, 1967, in, <http://www.lutecium.org/aejcjp.free.fr/lacan/1966-12-02a.htm>, [acedido a 15-9-2015].

_____, *Mon Enseignement*, 1967, Paris, Seuil, 2005.

_____, *O Seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise*, 1969-1970, trad. de Ari Roitman, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.

_____, *O Seminário. Livro 8. A Transferência, 1960-1961*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, 2º ed., trad. de Dulce Estrada, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.

_____, *O Seminário. Livro 1. Os Escritos Técnicos de Freud. 1953-1954*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. de Betty Milan, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996.

_____, *O Seminário. Livro 3. As Psicoses, 1955-1956*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, 2.ª ed., trad. de Aluísio Menezes, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

_____, *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la Psychanalyse (1969-1970)*, Paris, Seuil, 1973.

_____, *O Seminário. Livro 4. A Relação de Objeto 1956-1957*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. de Dulce Estrada, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

_____, *Le Séminaire, Livre XVIII, D'Un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

_____, *Le Séminaire, Livre XI. Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse (1964)*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2002.

_____, *Le Séminaire, Livre X: L'Angoisse, 1962-1963*, ed. de Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2004.

_____, *O Seminário. Livro 10. A Angústia, 1962-1963*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

_____, *Le Séminaire XVI : D'un Autre à L'Autre*, Paris, Seuil, 2006.

_____, *O Seminário, Livro 18: de um discurso que não fosse semblante, (1971)*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, trad. de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.

_____, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, in *Seminaire: La Logique du Fantasma, Leçon v*, 14 janvier, 1966, in, *Francatela Freudiana*, Biblioteca Online- Jacques Lacan, <https://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.3.14%20S14%20LOGIQUE.pdf> [acedido a 2 de Janeiro de 2018].

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *L'Imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986.

_____, *Poétique de L'Histoire*, Paris, Galilée, 2002.

_____, *Préface à La Disparition*, Paris, Christian Bourgois, 2009.

_____, *Écrits Sur L'Art*, Genève, Mamco et les Presses du Réel, 2014.

- _____, *La Poésie Comme Expérience*, Paris, Christian Bourgois, 2015.
- _____, Philippe ; NANCY, Jean-Luc, *Scène*, (suivi de) *Dialogue sur le Dialogue*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. e anotações de António Marques e Valério Rohdende, Lisboa, INCM, 1992.
- _____, *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, trad. de Paulo Quintela, Lisboa, Edições 70, 1995.
- _____, *Início Conjectural da História Humana*, trad. de Joel Thiago Klein, in *Ethic@ Florianópolis* v. 8-168 Jun 2009, in <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/viewFile/19263/18479>, [acedido a 5-2-2017].
- LYOTARD, Jean-François, “O Instante Newman” pp. 85-94; “O Sublime e a Vanguarda”, pp. 95-111, in *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, Lisboa, Estampa, 1989.
- MARIN, Louis, *Études Sémiologiques, Écritures, Peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.
- _____, *Le Récit Est un Piège*, Paris, Minuit, 1978.
- _____, *Opacité de la Peinture. Essais sur la Représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989.
- _____, *De la Représentation*, Paris, Gallimard Seuil, 1994.
- _____, *De l’Entretien*, Paris, Minuit, 1997.
- _____, *Détruire la Peinture*, Paris, Flammarion, 2008.
- _____, “Les Combles et les Marges de la Représentation Picturale”, in *Rivista di Estetica*, vol. 25, n° 17, p.14, Roma, 1984, in <http://www.louismarin.fr/ressources/lm/pdfs/Riv-Estet.pdf>, [acedido a 4-1-2017].
- PERNIOLA, Mario, *Enigmas: O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, trad. de Catia Benedetti, Lisboa, Bertrand, 1994.
- _____, *A Estética do Século XX*, trad. de Teresa Antunes Cardoso, Lisboa, Estampa, 1998.
- _____, *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte e Mundo*, trad. de M^a do Rosário Toshi, S. Paulo, Studio Nobel, 2000.
- _____, *L’Arte e la Sua Ombra*, Turim, Einaudi, 2000.
- _____, “Idiozia e Splendore dell’Arte Odierna”, pp. 92-99, in *Arte Teoria*, n.º 1, Lisboa, 2000.
- _____, *Del Sentire*, Turim, Einaudi, 2002.
- _____, *Do Sentir*, Lisboa, trad. de António Guerreiro, Presença, 2003.
- _____, *A Arte e a Sua Sombra*, trad. de Armando Silva Carvalho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- _____, *Contro la Comunicazione*, Turim, Einaudi, 2004.
- _____, *Il Sex Appeal dell’Inorganico*, Turim, Einaudi, 2004.
- _____, “A Arte entre parasitismo e admiração”, in *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*, Dias, Isabel Matos (org. de), pp.195-204, Lisboa, CFUL, 2005.

- _____, “Professione: Artista”, in *Ágalma*, n.º 9, Roma, Março 2005.
- _____, *Contra a Comunicação*, trad. de Manuel Ruas, Lisboa, Teorema, 2005.
- _____, “Expansão e Fragmentação do Horizonte Estético”, trad. de Vítor Moura, in *Diacrítica*, série Filosofia e Cultura, n.º 20/2, Braga, Universidade do Minho, 2006.
- _____, “La Seduzione e i suoi Nemici”, in *Ágalma*, n.º 12, Roma, Setembro, 2006.
- _____, “Trash o Ipocrisia?”, in *Ágalma*, n.º 11, Roma, Março 2006.
- _____, “L’Outsider. Un Lavoratore Instancabile?”, in *Ágalma*, n.º 14, Roma, Setembro, 2007.
- _____, “L’Autodistruzione del Potere”, in *Ágalma*, n.º 15, Roma, Março, 2008.
- _____, *Miracoli e Traumi della Comunicazione*, Turim, Giulio Einaudi, 2009.
- _____, “Strategie del Bello. Quarant’Anni di Estética Italiana (1968-2008)”, in *Ágalma*, n.º 18, Roma, Outubro, 2009.
- _____, *Più-Che-Sacro, Più-Che-Profano*, Milano, Mimesis, 2010.
- _____, *L’Estetica Contemporanea. Un Pnorama Globale*, Bolonha, Il Mulino, 2011.
- _____, *L’Arte Espansa*, Turim, Einaudi, 2015.
- _____, “Curatorial Practises” (entrevista de Camilla Boemio a Mario Perniola), in *Sibila*, Revista de Poesia e Crítica Literária, S. Paulo, 2015,
<http://sibila.com.br/cultura/curatorial-practises/11826> [acedido a 12-5-2017].
- _____, GUATTARI, Felix; BRAUDILLARD, Jean; FOMENTI, Carlo; VIGNA, Pierre Dalla; VILLANI, Tiziana, *Guerra Virtual, Guerra Real*, trad. de M. J. Freitas, Lisboa, Vega, 1991.
- PLATÃO, *Phèdre*, trad. de Léon Robin, 6ª ed., Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- _____, *A República*, trad. e notas de M. Helena da R. Pereira, 2ª ed., Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1976.
- _____, *Le Banquet*, trad. de Léon Robin, 11.ª ed, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- _____, *Cartas*, trad. de Conceição Gomes Silva e Mª Adozinda Melo, Lisboa, Estampa, 1989.
- _____, *Ménon*, trad. de Ernesto Rodrigo Gomes, 3ª ed., Lisboa, Colibri, 2002.
- _____, *Timeu*, introd. de José Trindade dos Santos, trad. de Maria José Figueiredo, Lisboa, Piaget, 2003.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos, (coord.) *Kant : Posteridade e Actualidade*, Lisboa, CFUL, 2006.
- SEREZA, Haroldo Cevaloro, “Ir à Roma antiga para entender o mundo moderno”, (entrevista a Mario Perniola), in *Notizia di Italia*, Maio de 2000,
in http://www.italiaoggi.com.br/not12/ital_not20001205c.htm [acedido a 12-9-2017]
- SCHILLER, Friedrich, *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., introd. e comentários de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, 1997.
- SERRA, José Pedro, *Pensar o Trágico*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 2006.
- STEINER, George, *The Death of Tragedy*, Londres, Faber Editions, 1961.

- _____, *In Bluebeard's Castle*, Londres, Faber Editions, 1971.
- _____, *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- _____, *Presenças Reais. As Artes do Sentido*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Presença, 1993.
- _____, *Antígonas. A Persistência da Lenda de Antígona na Literatura Arte e Pensamento Ocidentais*, trad. de Miguel Serras Pereira, 3ª ed., Lisboa, Relógio D'Água, 1995.
- _____, *No Passion Spent*, Londres & Boston, Faber & Faber, 1996.
- _____, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, 3ª ed., Oxford, University Press, 1998.
- _____, *Errata. An Examined Life*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- _____, *Language & Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- _____, *Grammars of Creation*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- _____, *Lessons of the Masters*, Cambridge, Harvard, University Press, 2003.
- _____, *Nostalgia do Absoluto*, trad. de José Gabriel Flores, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.
- _____, *Paixão Intacta. Ensaios 1978-1995*, trad. de Margarida Periquito e Victor Antunes, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.
- _____, *A Ideia de Europa*, trad. de Mª de Fátima Barroso, 4ª ed., Lisboa, Gradiva, 2005.
- _____, *O Silêncio dos Livros*, (seguido de) *Esse Vício Ainda Impune de Michel Crépu*, trad. de Margarida Correia, Lisboa, Gradiva, 2007.
- _____, *Anno Domini*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Gradiva, 2008.
- _____, (coord.), *A Ciência Terá Limites?* trad. de Patrícia Beldade, Lisboa, Gradiva, 2008.
- _____, *Os Livros que Não Escrevi*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Gradiva, 2008.
- _____, *Provas e Três Parábolas*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Gradiva, 2008.
- _____, ; Antunes. Lobo, "O dia do encontro", in *Ler, Livros e Leitores*, p. 51, Lisboa, Novembro de 2011.
- _____, *Martin Heidegger*, trad. de João Paz, Lisboa Relógio D'Água, 2013.
- _____, *Sobre a Dificuldade e Outros Ensaios*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa. Gradiva, 2013.
- _____, *Dez Razões (Possíveis) para a Tristeza do Pensamento*, trad. de Ana Matoso, Lisboa, Relógio D'Água, 2015.
- _____, *As Artes do Sentido*, trad. de Ricardo Gil Soeiro, Lisboa, Relógio D'Água, 2017.
- _____, SPIRE, Antoine, *Barbárie da Ignorância*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século, 2004.
- TRÍAS, Eugenio, *Drama e Identidad*, Barcelona, Destino, 1993.
- _____, *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona, Ariel, 1996.

- _____, *El Artista y la Ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- _____, *Ética y Condición Humana*, Barcelona, Ediciones Península, 2003.
- _____, *Tratado de La Pasión*, Barcelona, DEBolsillo, 2006.
- _____, *El Canto de las Sirenas. Argumentos Musicales*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Looking Awry. An Introduction to Jacques-Lacan Through Popular Culture*, Londres, Mit Press, 1991.
- _____, *The Reality of the Virtual* part 1, (doc./palestra filme, realizado por Ben Wrighth), Londres, 2003, in <https://www.youtube.com/watch?v=KdpudWL5i68> [acedido a 19-8-2017].

COMPLEMENTAR

- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias: La Palabra y el Fantasma en la Cultura Occidental*, trad. de Tomás Segovia, Valencia, Pré-Textos, 1993.
- _____, *L'Homme Sans Contenu*, trad. Carole Walter, Belval, Circé, 1996.
- _____, *Profanações*, trad. de Luísa Feijo, Lisboa, Cotovia, 2006.
- _____, *Bartleby, Escrita da Potência*, trad. de Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- _____, *Infancy and History: On Destruction of Experience*, trad. Liz Heron, Londres, Radical Thinkers, 2007.
- _____, *Ninfe*, Veneza, Bollati Boringhieri Editore, 2007.
- _____, *A Potência do Pensamento. Ensaio e Conferências*, trad. de António Guerreiro, Lisboa, Relógio D'Água, 2013.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello & Irmãos Editores, 1993.
- _____, *O Plano de Imagem: Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- _____, *As Imagens e as Coisas*, Porto, Campo das Letras, 2002.
- ALONSO, Javier, DURANA, Javier González de, FERWERDA, Rein, *Sobre los Colores : Aristóteles*. Barcelona, Bassarai Arte, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, trad. de Helena Gubernatis, Lisboa, Estampa, 1993.
- _____, *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*, trad. de Federico Carroti e Denise Bottmann, S. Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, trad. de Ivonne Terezinha de Faria, 2ª ed., São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1984.
- _____, *O Poder do Centro*, trad. de Maria Elisa Costa, Lisboa, Edições 70, 1990.

- _____, *Para uma Psicologia da Arte & Arte e Entropia. Ensaio sobre a Desordem e a Ordem*, trad. de João Paulo Queiroz, Lisboa, Dinalivro, 1997.
- AUGÉ, Marc, *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobre Modernidade*, 2 ed., trad. de Lúcia Mucznik, Lisboa, Bertrand, 1998.
- AUMONT, Jacques, *A Imagem. Olhar, Matéria, Presença*, trad. de Marcelo Felix, Lisboa, Texto & Grafia, 2014.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- _____, *Filosofia do Novo Espírito Científico: A Filosofia do Não*, trad. de Joaquim José Moura Ramos, Lisboa, Presença, 1976.
- _____, *A Água e os Sonhos. Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria*, trad. de António de Padua Danesi, São Paulo, Martins Fontes 1989.
- _____, *La Poétique de L'Espace*, Paris, PUF, 1989.
- _____, *La Poétique de la Rêverie*, Paris, PUF, 1989.
- _____, *A Terra e os Devaneios do Repouso, Ensaio sobre as Imagens da Intimidade*, trad. de Paulo Neves da Silva, S. Paulo, Martins Fontes, 1990.
- _____, *L'Intuition de l'Instant*, Paris, Stock, 1992.
- _____, *L'Air et les Songes, Essai sur l'Imagination du Mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1996.
- _____, *A Epistemologia*, trad. de Fátima L. Godinho e Mário C. Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2001.
- BADIOU, Alain, *Breve Tratado de Ontologia Transitória*, trad. Alexandre Emílio, Lisboa, Piaget, 1999.
- _____; ROUDINESCO, Élisabeth, *Jacques Lacan, Past and Present. A dialogue*, trad. de Jason E. Simth, Nova Iorque, University Press, 2014.
- BARTHES, Roland, *Mitologias*, trad. de José Augusto Seabra, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987.
- _____, *A Câmara Clara*, trad. de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1998.
- _____, *Le Neutre: Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil /IMEC, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des Objects*, Paris, Gonthier, 1986.
- _____, *Simulacros e Simulação*, trad. de Maria João da Costa Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 1991.
- _____, *O Crime Perfeito*, trad. de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1996.
- _____, *De la Seducción*, trad. de Elena Benarroch, 7º ed., Madrid, Cátedra, 1998.
- _____, *El Intercambio Imposible*, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1999.
- BECKERT, Cristina, "O Kitsch e a Obra de Arte", in *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*, Dias, Isabel Matos (org. de), pp. 195-204, Lisboa, CFUL 2005.
- BEECH, Dave, *Beauty, Documents of Contemporary Art*, Massachusetts, Mit Press, 2009.
- BELL, Clive, *Arte*, trad. de Rita Canas Mendes, Lisboa, Texto & Grafia, 2009.

- BELO, Fernando, *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche. A Poética Sobre a Verdade e a Mentira*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- BELTING, Hans, *Art History After Modernism*, Massachusetts, University of Chicago Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX Siècle. Le Livre des Passages*, trad. de J. La Coste, Paris, Le Cerf, 1989.
- _____, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, intrd. de T. W. Adorno, trad. de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- _____, *A Modernidade*, trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire. Essai sur la Relation du Corps a L'esprit*, Paris, PUF, 1985.
- _____, *Evolução Criadora*, trad. de Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70, 2001.
- _____, *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience*, Paris, PUF, 2007.
- BERQUE, Augustin, “A Chôra em Platão”, in *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*, coord. Adriana Veríssimo Serrão, Lisboa, CFUL, 2010.
- _____, *La Pensée Paysagère*, Sautereau, ArchiBooks, 2008.
- BILLOUE, Pierre, *Paganisme et Postmodernité: J.-Fr. Lyotard*, Paris, Ellipses, 1999.
- BLACKBURN, Simon, *Truth. A Guide for the Perplexed*, Londres, Penguin Books, 2006.
- BORGES, Paulo, “Budismo e Identidade Pessoal”, in *Word Press.com*, Março de 2010, in, <http://pauloborgesnet.files.wordpress.com/2010/03/budismo-e-identidade-pessoal.pdf> [acedido a 22-6-2010].
- BRADBURY, Malcolm, e MCFARLANE, James, *Modernismo, Guia Geral*, S. Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- BROWN, Kathan, *John Cage: Visual Art: To Sober And Quiet the Mind*, S. Francisco, Crown Point Press, 2001.
- BRUSATIN, Manlio, *Storia dei Colori*, Turim, Giulio Einaudi, 2000.
- _____, *Histoire de la Ligne*, trad. de Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2002.
- COSTA, A., “Visão”, *Enciclopédia Einaudi: Criatividade – Visão*, vol. 25, Lisboa, INCM, 1992.
- BUKDAHL, Else Marie, “Lyotard between Philosophy and Art”, in *French Philosophy and Contemporary Art*, Center for Body, Mind and Culture, Boca Raton Florida, 2007, in https://www.fau.edu/bodymindculture/EMB_paper.pdf [acedido a 21-8-2016]
- BÜRGER, Peter, *Teoria de la Vanguardia*, trad. Jorge García, Barcelona, Peninsula, 1997.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757-1759] part II, sect. iv, v, ix, in http://cnqzu.com/library/Philosophy/neoreaction/_extra%20authors/Burke,%20Edmund/Burke%20Edmund-Of%20the%20Sublime%20and%20Beautiful.pdf [acedido a 20-8-2017] .
- BURKERT, Walter, *A Criação do Sagrado: Vestígios Biológicos nas Antigas Religiões*, trad. de Vitor Silva, Lisboa, Edições 70.

- CABANNE, Pierre, *La Main & L'Esprit. Artistes et Écrivains du XVIII à Nos Jours: Destins Croisés*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2002.
- CACCIARI, Massimo, *El Dios que Baila*, trad. de Virgínea Gallo, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- CALABRESE, Omar, *A Linguagem da Arte*, trad. de Armandina Puga. Lisboa, Presença, 1986.
- _____, *A Idade Neobarroca*, trad. de Carmen de Carvalho e Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1988.
- _____, *Como se Lê uma Obra de Arte*, trad. de António Maia Rocha, Lisboa, Edições 70, 1997.
- CALINESCU, Matei, *As Cinco Faces da Modernidade. Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*, trad. de Jorge Teles de Menezes, Lisboa, Vega, 1999.
- CAMPBELL, Joseph, *Mito e Transformação*, ed. de David Kodler, trad. de Frederico N. Ramos, S. Paulo, Ágora, 2008.
- CARDINAL, Roger, *O Expressionismo*, trad. de Cristina Barczinski, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- CARVALHO, António Carlos ; JANEIRA, Ana Luisa ; CORREIA, Carlos João ; MOURÃO, José Augusto, *O Regresso do Sagrado*, Lisboa, Livros e Leituras, 1998.
- CARVALHO, Nuno, *A Imagem-Sensação: Deleuze e a Pintura*, Lisboa, CFUL, 2009.
- CAUQUELIN, Anne, *Le Site et le Paysage*, Paris, PUF, 2002.
- CHEETHAM, Mark, *The Rhetoric of the Purity: Essencialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- CÍCERO, *Dos deveres (De Officiis)*, trad. de Carlos Humberto Gomes, Lisboa, Edições 70, 2000.
- COLEMAN, A.D., *The Digital Evolution. Visual Communication in Electronic Age, Essays and Interviews: 1967-1998*, Paso Robles, Nazraeli Press, 1998.
- CORREIA, Carlos João, *Mitos e Narrativas. Ensaio. Sobre a Experiência do Mal*, Lisboa, CFUL, 2003.
- _____, “O Modernismo e a Falácia Naturalista”, in *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*, Dias, Isabel Matos, (org. de) pp. 133-148, Lisboa, CFUL, 2005.
- _____, Carlos J; Costa, Carlos C. S; França, José-Augusto; Malho, Lévi, A. *Jogos de Estética - Jogos de Guerra, 1º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*, Lisboa, Colibri, 2005.
- _____, Correia, Carlos J; Borges, Paulo; Ricard, Matthieu, *O Budismo e a Natureza da Mente*, Lisboa, Mundos Paralelos, 2005.
- _____; GABRIEL, Markus, *Arte, Metafísica e Mitologia, Colóquio Luso-Alemão de Filosofia*, Lisboa, CFUL, 2007.
- _____, (coord.) *A Religião e o Ateísmo Contemporâneo*, Lisboa, CFUL, 2009.
- _____; FERREIRA, M. L. R; QUIRINO, Teresa; FERREIRA, Ana R. *Longos dias têm cem anos. Vieira da Silva: um olhar contemporâneo. Actas do Colóquio Internacional*, Lisboa, CFUL, 2009.

- _____, GOMES, André, (coord.), *O Som e a Cor. Actas do Colóquio Internacional*, Lisboa, CFUL, 2010.
- _____, *A Religião e o Sentido da Vida. Paradigmas Culturais*, Lisboa, CFUL, 2011.
- _____, *Sentimento de Si e Identidade Pessoal*, vol.1, Lisboa, CFUL, 2012.
- _____, “O que é a arte? Introdução à Filosofia da Arte”, in *Philosophica* 50, pp. 139-149, Lisboa, CFUL, 2017.
- COUTO, Carlos de Sequeira Costa, *Blue and Brown*, Lisboa, Fenda, 2000.
- CRUZ, Maria Teresa, “Arte e Media”, in *Arte e Comunicação, Revista de Comunicação e Linguagem*, n.º 37, Lisboa, Relógio D’Água, 2007.
- _____, “Injunções da estética: arte e tecno-estética”, in *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*, Dias Isabel Matos (org. de), Lisboa, CFUL, 2005.
- _____, “Da nova sensibilidade artificial”, in BOCC, Universidade da Beira Interior, <http://bocc.ubi.pt/pag/cruz-teresa-Sensibilidade-artificial.html>, [acedido a 23-04-2013].
- DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si: o Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Lisboa, Europa-América, 2000.
- _____, *Ao Encontro de Espinosa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2003.
- DAMISCH, Hubert, *El Origen de la Perspectiva*, trad. de Federico Zaragoza Alberich, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- D’ANGELO, Paolo; DUQUE, Félix, (coord.), *La Religión de la Pintura. Escritos de Filosofía Romántica del Arte*, Madrid, Akal, 2005.
- DANTO, A., *The Transfiguration of the Common Place*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1981.
- _____, *L’Assujetissement Philosophique de l’Art*, trad. de Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1993.
- _____, *Après la Fin de l’Art*, trad. de Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1996.
- DEBRAY, Régis, *Vie et Mort de l’Image. Une Histoire du Regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *La Dessémination*, Paris, Seuil, 1972.
- _____, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- _____, *Khôra*, trad. N.A. Bonatti, S. Paulo, Papirus, 1995.
- _____, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1997.
- DICKHOFF, Wilfried, *After Nihilism, Essays of Contemporary Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L’Image, Question Posée Aux Fins d’une Histoire de l’Art*, Paris, Minuit, 1990.
- _____, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- _____, “Picture Rupture: Visual Experience, Form and Symptom According to Carl Einstein”, trad. de C. F. B. Miller, in *Papers of Surrealism*, n.º 7, 2007.

- DODD, E. R., *Os Gregos e o Irracional*, trad. de Leonor Santos de Carvalho, Lisboa, Gradiva, 1988.
- DONDIS, D. A., *La Sintaxis de la Imagen: Introducción al Alfabeto Visual*, trad. de Justo G. Beramendi, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976.
- DORFLES, Gillo, *As Oscilações do Gosto: A Arte de Hoje. Entre a Tecnocracia e o Consumismo*, trad. de Carmen Gonzales, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.
- DUMÉZIL, Georges, *Do Mito ao Romance*, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- DURAND, Gilbert, *A Imaginação Simbólica*, trad. de Fátima Freitas Morna, Lisboa, Edições 70, 1981.
- _____, *Mito e Sociedade: A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas*, trad. de Nuno Júdice, Lisboa, A Regra do Jogo, 1983.
- _____, *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, trad. Helder Godinho, Lisboa, Presença, 1989.
- DUVE, Thierry de, *Au Nom de L'Art: Pour une Archeologie de la Modernité*, Paris, Minuit, 1991.
- _____, *Voici, 100 Ans d'Art Contemporain*, Paris, Flammarion, 2000.
- ECO, Umberto, *A Procura da Língua Perfeita*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Presença, 1966.
- _____, *Obra Aberta*, trad. de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- _____, *A Definição da Arte*, trad. de Alceu S. Coutinho, Lisboa, Edições 70, 1981.
- _____, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, trad. de Helena Domingos e João Furtado, Lisboa, Difel, 1989.
- _____, *O Super Homem das Massas*, trad. de Manuel Ferro, Lisboa, Difel, 1990.
- _____, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, trad. de Wanda Ramos, Lisboa, Difel, 1995.
- _____, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, trad. de António Guerreiro, 2º ed., Lisboa, Presença, 2000.
- _____, *História da Beleza*, trad. de António Maia da Rocha, Algés, Difel, 2004.
- _____, *Os Limites da Interpretação*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, 2004.
- _____, *Dizer Quase a Mesma Coisa. Sobre a Tradução*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, 2005.
- _____, (coord.) *História da Beleza*, trad. de António Maia da Rocha,., Lisboa, Difel, 2005.
- _____, *A Vertigem das Listas*, trad. de Virgílio Tenreiro Viseu, Lisboa, Difel, 2009.
- ELIADE, Mircea, *Aspectos do Mito*, trad. de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1989.
- _____, *O Mito do Eterno Retorno*, trad. de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1993.
- ESCOUBAS, Éliane, *Imago Mundi, Topologie de l'Art*, Paris, Éditions Galilée, 1986.
- _____, *L'Espace Picturale*, Paris, PUF, 1996.
- FARAGO, France, *A Arte*, trad. de Mª. Fátima Nogueira, Porto, Porto Editora, 2002.
- FERRY, Luc, *Le Sens du Beau. Aux Origines de la Culture Contemporaine*, Paris, Grasset, 1990.

- FICHTE, J. G., *Lições Sobre a Vocação do Sábio*, seguido de *Reivindicação da Liberdade de Pensamento*, trad. de Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1999.
- FILLACIER, Jacques, *La Pratique de la Couleur*, Paris, Dunod, 1986.
- FISHER, Ernest, *The Necessity of Art*, introd. de John Berger, trad. de Anna Bostock, Londres, Verso, 2010.
- FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas: Seguido de Elogio da Mão*, trad. Fernando Caetano da Silva, Lisboa, Edições 70, 1988.
- FONSECA, Rodrigo, “Realidade Virtual X Realidade do Virtual: o Controlo do Simulacro e a Ética da Criatividade”, in *Razón Y Palabra*, n.º 53, Monterrey, México, Nov. 2006.
- FOSTER, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Gard at the End of the Century*, Massachusetts, Mit Press, 1996.
- _____, *Compulsive Beauty*, Massachusetts, Mit Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- _____, *La Pensée du Dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.
- _____, *Dits et Écrits 1954-1988*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994.
- FRAZER, Sir James George, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Londres, Wordsworth Editions, 1993.
- GAGE, John, *Colour and Culture. Practice and Meaning. From Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames and Hudson, 1997.
- _____, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Londres, Thames and Hudson, 1999.
- GARAU, Augusto, *Las Armonias del Color*, Barcelona, Paidós, 1992.
- GHYKA, Matila, *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes*, Barcelona, Poseidon, 1983.
- GIL, José, *O Espaço Interior*, Lisboa, Presença, 1993.
- _____, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água, 1996.
- _____, “Imaginar a Imaginação”, in *Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*, Lisboa, Fim de Século, 1999.
- _____, *A Profundidade e a Superfície. Ensaio sobre o Príncipezinho de Saint-Exupéry*, Lisboa Relógio D’Água, 2003.
- _____, «Sem Título». *Escritos Sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D’Água, 2005.
- GODFREY, Tony, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon, 1998.
- GOETHE, Johann W., *Esboço de Uma Teoria de Los Colores*, trad. de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1987.
- GOETHE e ECKERMANN, *Conversações de Eckermann com Goethe*, trad. e prefácio de Luís Silveira, Porto, Livraria Tavares Martins, 1947.

- GOMBRICH, Ernest H., *Symbolic Images*, Oxford, Phaidon, 1985.
- _____, *The Image and the Eye*, Oxford, Phaidon, 1986.
- _____, *Para Uma História Cultural*, trad. de Maria Carvalho, Lisboa, Gradiva, 1994.
- _____, *Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*, trad. de Raúl de Sá Barbosa, São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- _____, *El Sentido del Orden: Estudio Sobre la Psicología de las Artes Decorativas*, trad. de Esteve Rimbau i Saurí, Madrid, Editorial Debate, 1999.
- GOMES, Helder, *Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur Danto. Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte*, Porto, Afrontamento, 2004.
- GROSENICK, Uta; RIEMSCHEIDER, Burkhardt (coord.), *Art Now, Arte y Artistas a Principios del Nuevo Milenio*, Madrid, Taschen, 1999.
- HAMILTON, Edith, *A Mitologia*, trad. de M^a Luísa Pinheiro, 3^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (coord.), *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, 5^a ed., Oxford, Blackwell Publishers, 1997.
- HEATHFIELD, Adrian, *Live: Art and Performance*, Nova Iorque, Routledge, 2004.
- HESS, Walter, *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*, trad. de Ana de Freitas e José Júlio Andrade dos Santos, Lisboa, Livros do Brasil, 1961.
- HIGGINS, Hannah, *Fluxus Experience*, Oakland, University of California Press, 2002.
- HICHEY, Dave, *The Invisible Dragon. Essays on Beauty*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- HUME, David, *Diálogos Sobre a Religião Natural*, trad. de Álvaro Nunes, Lisboa, Edições70, 2013.
- _____, *Investigação Sobre o Entendimento Humano*, trad. de Artur Morão, Lisboa, Edições70, 2013.
- HUYGUE, René, *Diálogo com o Visível*, trad. de Jacinto Baptista, Lisboa, Bertrand, 1994.
- ITTEN, Johannes, *Art de La Couleur. Approche subjective et description objective de l'art*, trad. de Sylvie Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1981.
- JAMESON, Frederic, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991.
- JORGE, Marco António, *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan. As bases Conceituais*, 5^a ed., Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- JUNG, Ana Emília, “A imagem como operação de montagem: uma abordagem da série polaroids de Robert Frank”, in *Palíndromo, Teoria e História da Arte 2010*, n^o 3, <https://pt.scribd.com/document/235099156/Jung-Ana-A-Imagem-Como-Montagem> [acedido a 14-8-2017].
- JUNG, Carl Gustave, *Word and Image*, ed. de Aniela Jaffé, Bollingen, Nova Jersey, University Press, 1983.
- _____, *Métamorphoses de l'Âme et Ses Symboles, Analyse des Prodomes d'une Schizophrénie*, pref. e trad. de Yves le Lay, Genebra, Georg Editeur, 1993.

- _____, *Arquétipos e Inconsciente Colectivo*, trad. de Miguel Murnis, Barcelona, Paidós, 2003.
- KACEM, Mehdi Belhaj, *Inesthétique e Mimésis*, Fécamp, Lignes, 2010.
- KATZ, Jerry, *One. Essential Writings on Nonduality*, Boulder, Sentient Publications, 2007.
- KENNY, Anthony, *História Concisa da Filosofia Ocidental*, trad. de Desidério Murchó, Fernando Martinho, Maria José Figueiredo, Pedro Santos e Rui Cabral, Lisboa, Temas e Debates, 1999.
- KERCKHOVE, Derrick, *A Pele da Cultura. Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica.*, trad. de Luís Soares e Catarina Carvalho, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *A Moeda Viva*, trad. de Luís Lima, Lisboa, Antígona, 2008.
- KERMODE, Frank, *A Sensibilidade Apocalíptica*, trad. de José Augusto Mourão Lisboa, Século XXI, 1998.
- KONINCK, Thomas de, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura*, trad. de Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70, 2003.
- KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (coord.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford, Blackwell, 2005.
- KRAUSS, Rosalind, "Tracing Nadar", in *October*, n.º 5, 1978, in <http://heavysideindustries.com/wpcontent/uploads/2012/06/rosalindkraustracingnadar.pdf> [acedido a 14-8-2017].
- _____, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 8ª ed., Cambridge (MA), The Mit Press, 1993.
- _____; BOIS, Alain-Yves; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
- LANG, Luc, *Les Invisibles, 12 Récits sur l'Art Contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- LÉVINAS, Emmanuel, *De L'évasion*, ed. Jacques Roland, Paris, Fata Morgana, 1982.
- _____, *Ética e Infinito*, trad de João Gama, Lisboa, Edições 70, 1988.
- _____, *Totalidade e Infinito*, trad de José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 1988.
- _____, *Transcendência e Inteligibilidade*, trad. de José Freire Colaço, Lisboa, Edições 70, 1991.
- LEVINSON, Jerrold (coord.), *Aesthetics and Ethics. Essays on the Intersection*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline *La Couleur Éloquente. Rhétorique et Peinture à l'Âge Classique*, Paris, Flammarion, 1999.
- _____, (coord.), *A Idéia e as Partes Da Pintura*, trad. de Magnólia Costa, S. Paulo, Editora 34, 2004.
- _____, (coord.), *Da Imitação à Expressão*, trad. de Magnólia Costa, S. Paulo, Editora 34, 2004.
- _____, (coord.), *O Paralelo entre as Artes*, trad. de Magnólia Costa, S. Paulo, Editora 34, 2004.
- _____, (coord.), *A Pintura, O Mito da Pintura*, trad. de Magnólia Costa, S. Paulo, Editora 34, 2006.
- _____, (coord.), *A Pintura: O Desenho e a Cor*, trad. de Magnólia Costa, São Paulo, Editora 34, 2006.

- LIVRAGA, Jorge Angel, *A Tragédia Grega. O Teatro Mistérico na Grécia*, trad. de Eduardo Amarante, Lisboa, Nova Acrópole, 1998.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Espelho Imaginário. Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa, INCM, 1981.
- _____, *O Esplendor do Caos*, Lisboa, Gradiva, 1998.
- _____, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, 6ª ed., Lisboa, Gradiva, 2000.
- _____, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Gradiva, 2002.
- LOURENÇO, Frederico, *Grécia Revisitada*, 2º ed. Lisboa, Cotovia, 2004.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, 3ª edição, Paris, Éditions Klincksieck, 1978.
- _____, *La Condition Postmoderne. Rapport sur le Savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- _____, *Le Postmoderne Expliqué Aux Enfants*, Paris, Galilée, 1985.
- _____, *O Inumano, Considerações sobre o Tempo*, trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandra, Lisboa, Estampa, 1989.
- _____, *Lições Sobre a Analítica do Sublime*, trad. de Constância M. Cesar, Campinas, Papirus, 1993.
- _____, *Moralidades Pós-modernas*, trad. de Augustín Izquierdo, Madrid, Editorial Tecnos, 1996.
- _____, *Économie Libidinale*, 4ª ed. Paris, Minuit, 2001.
- MANTERO, Ana de Jesus, *Um novo olhar sobre o visível. Wassily Kandinsky e Paul Klee*, (Dissertação de Doutoramento em Filosofia, especialidade de Estética e Filosofia da Arte) Lisboa, CFUL, 2012, in <http://hdl.handle.net/10451/7318> [acedido a 7-7-2017].
- MARNOTO, Rita (coord.), *As Artes do Colégio. Vol. II. Vanguardas*, Coimbra, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2016.
- MARQUES, Bruno, “Crise do Corpo/Crise do Humano: da ‘carne’ ao Cyborg”, 2003, in <http://ebookbrowse.net/en/ensaio-critico-bruno-marques> [acedido a 7-7-2012].
- MARTELO, Rosa Maria, *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2016.
- MELO, Alexandre, *Velocidades Contemporâneas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- MEREDIEU, Florence, *Arts et Nouvelles Technologies : Art Video, Art Numérique*, Paris, Larousse, 2011.
- MICHAUD, Yves, *Critères Esthétiques et Jugement de Goût*, Paris, Stock, 1999.
- _____, *La Violence*, Paris, PUF, 1999.
- _____, *L'Art à L'Etat Gazeux: Essai sur le Triomphe de l'Esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- MICHELI, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, trad. de Ángel Sánchez Gijón, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- MILLER, Jacques-Allain, *Extimité (1985-1986)*, in <http://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1985-1986-Extimité%20C3%A9-JA-Miller.pdf> [acedido a 20-4-2018].

- MIRANDA Bragança de, José A., *Traços. Ensaios de Crítica da Cultura*, Lisboa, Vega, 1998.
- _____, “As Imagens no Início” in *Lumina- Facom* / UFJF, nº1, 2001,
in <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R6-Bragan%C3%A7a-HP.pdf>. [acedido a 20-6-2017]
- _____, *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI, 2002.
- _____, *Queda sem fim. Seguido de Descida ao Maelström, de Edgar Allan Poe*, Lisboa, Vega, 2006.
- _____, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Vega, 2008.
- _____, *Política e Modernidade. Linguagem e Violência na Cultura Contemporânea*, 2º ed. Lisboa, Colibri, 2008.
- MITCHELL, William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (MA), The Mit Press, 1992.
- MORLEY, Simon (coord.), *The Sublime. Documents of Contemporary Art*, Cambridge (MA), The Mit Press, 2010.
- MOURA, Vítor, “Comentário a Mario Perniola”, in *Diacrítica*, série Filosofia e Cultura, nº 20/2, Braga, Universidade do Minho, 2006.
- MYERS, Terry, *Painting, Documents of Contemporary Art*, Massachusetts, Mit Press, 2011.
- NAGEL, Thomas, *A Última Palavra*, trad. de Desidério Murcho, Lisboa, Gradiva, 2013.
- _____, *Que Quer Dizer Tudo Isto?* trad. de Desidério Murcho, Lisboa, Gradiva, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A Origem da Tragédia*, trad. de Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães Editores, 1982.
- _____, *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*, trad. de Teresa Cadete e Helga Hock Quadrado, Lisboa, Relógio D’Água, 1997.
- _____, *A Gaia Ciência*, trad. de Mª Helena R. Carvalho, Mª Leopoldina de Almeida e Mª Encarnação Casquinho, Lisboa, Relógio D’Água, 1997.
- _____, *Genealogía de la Moral*, trad de Enrique Lopez Castellón, Madrid, Edimat Libros, 1998.
- _____, *O Crepúsculo dos Ídolos ou como se filosofa com o martelo*, trad de Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1999.
- _____, *Ecce Homo. Como se vem a saber o que se é*, trad de Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2002.
- NOBLE, Richard (coord.), *Utopias. Documents of Contemporary Art*, Massachusetts, Mit Press, 2009.
- OSBORNE, Peter, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon, 2002.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, 2ª ed., trad de Olinda Braga de Sousa, Lisboa, Estampa, 1982.
- _____, *Idea. Contribución a la Historia de la Teoría del Arte*, 7ª ed., trad. de Maria Teresa Pomarega, Madrid, Catedra, 1989.
- _____, *A Perspectiva Como Forma Simbólica*, trad. de Olinda Braga de Sousa, Lisboa, Edições70, 1993.

- _____, *Hércule à la Croisée des Chemins et Autres Matériaux Figuratifs de L'Antiquité dans l'Art Plus Recent*, Paris, Flammarion, 1999.
- PARDO, José Luis, *La Metafísica. Preguntas sin Respuesta y Problemas sin Solución*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- PAWLIK, Johannes, *Teoría del color*, Barcelona, Paidós, 1996.
- PENEDA, João, “Conceito de objecto a em Lacan”, in *Antena do Campo Freudiano de Portugal*, http://acfportugal.com/cartaacf/objectoa.htm#_ftn7 [acedido a 24-4-2013].
- PEREIRA, Fernando José, *Arte Contemporânea. A Utopia de uma existência exilada, os desenvolvimentos numéricos como (im)possibilidade aporética*, (Dissertação de Doutoramento em Artes Plásticas), Porto, FBAUP, 2001.
- _____, “Sem título (a possibilidade da impossibilidade)”, Agosto de 2004, in *Fernando José Pereira* (web page), in http://www.virose.pt/fjp/fjp_tralhas/texto2.html [acedido a 7-8-2014].
- PEREIRINHA, J. Filipe, *A Problemática do Sujeito à Luz da Teoria de Jacques Lacan*, (Dissertação de Doutoramento em Filosofia Moderna e Contemporânea), Braga, Universidade do Minho, 2009.
- PETERSEN, Anne Ring; BOGH; Mikkel; CHRISTENSEN, Hans Dam; LARSEN, Peter Norgaard, *Contemporary Painting in Context*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2013.
- PLINE, LE VIEUX, *Histoire Naturelle. Livre XXXV, La Peinture*, trad. de Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- PUENTE, Fernando Rey, *Os Sentidos do Tempo em Aristóteles*, S. Paulo, Edições Loyola, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *A Partilha do Sensível*, trad. de Vanessa Brito, Porto, Dafne Editora, 2010.
- RAJCHMAN, John, *As Ligações de Deleuze*, trad. Jorge P. Pires, Lisboa, Temas e Debates, 2002.
- _____, *Construções*, trad. Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio D'Água, 2002.
- REGNAULT, François, *Conférences d'Esthétique Lacanienne*, Paris, Ágalma, 1997.
- RIOUT, Denys, *La Peinture Monochrome*, Paris, Gallimard, 2006.
- ROMILLY, Jacqueline de, *A Tragédia Grega*, trad. de Leonor Santa Barbara, Lisboa, Edições 70, 1999.
- ROQUE, Georges, *Art and Science de la Couleur. Chevreul et les Peintres, de Delacroix a L'Abstraction*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.
- RUSH, Michael, *New Media in Late 20th-Century Art*, Londres, Thames and Hudson, 1999.
- SABINO, Isabel, *A Pintura Depois da Pintura*, Lisboa, FBAUL, 2001.
- SADLER, Barry; CARLSON, Allen, *Environmental Aesthetics. Essays in Interpretation*, vol 20, Canada, University of Victoria, 1982.
- SALVADOR, Ángel de Frutos, *Los Escritos de Jacques Lacan. Variante Textuales*, Madrid, Siglo XXI, 1994.
- SANTOS, José Trindade, *Antes de Sócrates*, 2ª ed. Gradiva, 1992.
- SARDO, Delfim, *A Visão em Apneia*, Lisboa, Athena 2012.

- _____, “Michael Biberstein, A necessidade fisiológica da metafísica,” in *Público*, 10 de Maio de 2013.
- SAUVAGEOT, Anne, *Voirs et Savoirs. Esquisse d'une Sociologie du Regard*, Paris, PUF, 1994.
- SCHELLER, Max, *A Situação do Homem no Cosmos*, trad. de Artur Morão, Lisboa, Texto & Grafia, 2008.
- SCHNEIDER, Pierre, *Petit Histoire de l'Infini en Peinture*, Paris, Hazan, 2001.
- SCHUHL, Pierre-Maxime, *L'imagination et le Merveilleux. La Pensée et l'Action*, Paris, Flammarion, 1969.
- SCRUTON, Roger, *Beauty. A Very Short Introduction*, Oxford, University Press, 2011.
- SEEL, Martin, *El Balance de la Autonomía. Cinco Ensayos*, ed. de Gustavo Leya e Carlos Pereda, Barcelona, Anthropos, 2010.
- _____, *Estética del Aparecer*, trad. de Sebastián Pereira Restrepo, Barcelona, Katz, 2010.
- SERRA, Rui Grincho, *Vox Dei. Metáfora(s) da Espiritualidade* (Dissertação de Doutoramento em Belas Artes), Lisboa, FBAUL, 2014.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo, “Pensar o Sentir de Hoje. Mutações da Sensibilidade Estética”, in *Philosophica* 17, /18, pp. 79-102, Lisboa, CFUL, 2001.
- _____, (coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa, CFUL, 2011.
- _____, (coord.), *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*, Lisboa, CFUL, 2012.
- _____, *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Estudos*, Lisboa, CFUL, 2013.
- _____, (coord.), *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Intervenções*, Lisboa, CFUL, 2013.
- _____; CORREIA, Carlos João; FERREIRA, Ana Rita; NOLASCO, Ana; ORTIGÃO, Maria João Lello; Cristina Azevedo, TAVARES ; *O Feio para além do Belo*, Lisboa, CFUL, 2011.
- _____, “Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada? “, in *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, nº 2, Brasília, 2013.
- _____, “Paisagem e ambiente: uma distinção conceptual “ in *Enrahonar. Quaderns de Filosofia. Ètica i política del paisatge*, (coord. de Carmen Velayos) pp.15-28, nº 53, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2014.
- SHAFER, R. Murray, *Our Sonic Environment and The Soundscape. The Turning of the World*, Rochester, 1994.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 1996.
- SPENGLER, Oswald, *A Decadência do Ocidente. Esboço de uma Morfologia da História Universal*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2013.
- STEINER, Rudolf, *Nature des Couleurs*, 2ª ed., Genève, Éditions Antroposophiques Romandes, 1976.
- STILES, Kristine, SELZ, Peter (coord.), *Theories and documents of contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Oakland, University of California Press, 1996.
- TALLMAN, Susan, *The Contemporary Print, from Pre-Pop to Postmodern*, Londres, Thames & Hudson, 1996.

- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la Estética*, vols. I, II, e III, trad. de Danuta Kurzika, Madrid, Akal, 1990.
- VALÉRY, Paul, *Discurso Sobre a Estética. Poesia e Pensamento Abstracto*, trad. de Pedro Schacht, Lisboa, Vega, 1995.
- _____, *Introdução Ao Método de Leonardo Da Vinci*, (sem tradutor indicado), Lisboa, Vega, 2003.
- VALLIER, Dora, *A Arte Abstracta*, trad. João Marcos Lima, Lisboa, Edições 70, 1986.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La Muerte en Los Ojos, Mito y Religión en la Grecia Antigua*, trad. de Daniel Zadunaisky, Barcelona, Gedisa Editorial, 1991.
- _____, *Mito y Religión en la Grecia Antigua*, trad. de Salvador Mária del Carril, Barcelona, Ariel, 1991.
- _____, *L'Homme Grec*, Paris, Editions du Seuil, 1993.
- _____, “Oedipus Without Freud: A Conversation with Sergio Benvenuto”, in *Multi-Media Encyclopaedia of Philosophical Sciences*, Maio, 1994, RAI / Institute Philosophical Studies, in <http://www.psychomedia.it/jep/number3-4/vernant.htm> [acedido a 6-6-2017].
- VIDAL, Carlos, *A Representação da Vanguarda, Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, Oeiras, Celta Editora, 2002.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *O Mundo de Homero*, trad. de Conceição Moreira, Lisboa, Teorema, 2002.
- VIGOUROUX, Roger, *A Fábrica do Belo*, trad. Ana Cristina Neto, Lisboa, Dinalivro, 1999.
- VILLAFANE, Justo, *Introducción a la Teoría de la Imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1987.
- VIRILIO, Paul, *La Fabrique du Beau*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- _____, *Cybermonde, la Politique du Pire*, Paris, Editions Textuel, 1996.
- _____, *Esthétique de la Disparition*, Paris, Éditions Galilée, 1998.
- _____, *La Procédure. Silence*, Paris Galilée, 2000.
- _____, *Art and Fear*, trad. John Armitage, Londres, Continuum, 2004.
- VIRNO, Paolo, *E Così Via, All'Infinito. Logica e Antropologia*, Veneza, Bollati Boringhieri Editore, 2007.
- WARBURG, Aby, *Essais Florentins*, trad. de S. Muller, 2ª ed., Paris, Klincksieck, 2003.
- WEIL, Simone, *La Pesanteur et la Grâce*, 3ª ed., Paris, Plon, 1991.
- WILSON, Stephen, *Information Arts, Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2002.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Da Certeza*, (edição bilingue), trad. de Maria Elisa Costa, Lisboa. Edições 70, 1990.
- _____, *Aula e Conversas Sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*, org. de Cyril Barret, trad. de Miguel Tamen, 2ª ed, Lisboa, Cotovia 1993.
- _____, *Anotações Sobre As Cores*, trad. de Filipe de Nogueira e Mª João Freitas, Lisboa, Edições 70, 1998.

- WOOD, Paul, *Arte Conceptual*, trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Presença, 2002.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des Images*, Paris, PUF, 1997.
- ZAMBRANO, Maria, *Os Sonhos e o Tempo*, trad. de Artur Guerra e Cristina Rodriguez, Lisboa, Relógio D'Água, 1994.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, Londres, Routledge, 1992.
- _____, (editado por), *Jacques Lacan, Critical Evaluations in Cultural Theory*, Londres Routledge, 2002.
- _____, *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, trad de Carlos Monteiro, Lisboa, Relógio D'Água, 2006.
- _____, *Da Tragédia à Farsa*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 2009.
- _____, *Viver no Fim dos Tempos*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 2010.
- _____, *Interrogating the Real*, Londres, Bloomsbury, 2012.

II VÁRIA

- ALBERTO CARNEIRO, *Das Notas para um Diário e Outros Textos. Antologia*, org. de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- ALVES, Armando; ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Rui Chafes*, Lisboa, Estampa, 2009.
- ARAGÓ, Daniel, *Relatos Célebres sobre la Pintura*, Barcelona, Àltera, 1997.
- ARASSE, Daniel, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006.
- _____, *Anselm Kiefer*, London, Thames and Hudson, 2001.
- BALL-TESHUVA, Jacob, *Rothko 1903-1970. Pintura Como Drama*, trad. de Francisco Paiva Boléo, Colónia, Taschen, 2003.
- BARNES, Rachel (coord.), *Gauguin por Gauguin*, Lisboa, Dinalivro, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade: Sobre Arte, Literatura e Música*, trad. de Pedro Tamen, Lisboa, Relógio D'Água, 2006.
- _____, *Escritos Íntimos*, trad. de Fernando Guerreiro, 2ª ed., Lisboa, Estampa, 1994.
- BEUYS, Joseph, *Cada Homem Um Artista*, trad. de Júlio do Carmo Gomes, Porto, 7Nós, 2011.
- _____, *Ensayos y Entrevistas*, trad. de Miguel Salmerón, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.
- BRETON, André, *Le Surrealisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
- _____, *Manifestos do Surrealismo*, trad. de Pedro Tamen, 4ª ed. Lisboa, Salamandra, 1993.
- CABAÑAS, Pilar, *Joan Miró, el Camino del Arte*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2013.

- CAGE, John, *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, Middletown, Weleyn University Press, 1973.
- _____, *Zen Ox-Herding Pictures*, Nova Iorque, Sthephen Adiss & Ray Kass, 2009.
- CELANT, Germano, *Anselm Kiefer*, ed. pref. Juan Ignacio Vidarte, Milão, Skira, 2007.
- CHAFES, Rui, *Fragmentos de Novalis*, trad. e ilustrações de Rui Chafes, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992.
- _____, *O Silêncio De...* Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- _____, *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa, Documenta, 2011.
- CHAILLET, Marcel, COHEN, Jacqueline, HOUNTOU, Julia, “Gina Pane ou l’Art Corporel d’une Plasticienne”, *Chimères*, N° 62, ERES, 2006,
in <http://www.cairn.info/revue-chimeres-2006-3-page-27.htm> / [acedido a 17-8-2017].
- CHAR, René, *La Palabra en Archipiélago*, Madrid, Hiperión, 1996.
- COCTEAU, Jean, *A Voz Humana*, trad. de Carlos de Oliveira, Lisboa Assírio & Alvim, 1999.
- _____, *Visão Invisível*, trad. de Aníbal Fernandes, Lisboa Assírio & Alvim, 2010.
- DA VINCI, Leonardo, *Cuadernos de Notas*, Madrid, M. E. Editores, 1995.
- _____, *El Tratado de la Pintura y los Tres Libros que sobre el Mismo Arte Escribió León Bautista Alberti*, Barcelona, Alta Fulla, 1999.
- DELACROIX, Eugène, *Diários (Extractos)*, Lisboa, trad. de Fernando Guerreiro, Estampa, 1979.
- DOMINO, Christophe, *Bacon. Monstre de Peinture*, Paris, Gallimard, 1996.
- DUBUFET, Jean, *Cultura Asfixiante*, trad. de Serafim Ferreira, Lisboa, Dom Quixote, 1971.
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe. Ecrits*, ed. de Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994.
- ERBEN, Walter, *Joan Miró, 1893-1983, O Homem e a sua Obra*, Colónia, Taschen, 1997.
- FLAM, Jack, *Henri Matisse, 1869-1954*, Colónia, Könemann, 1994.
- _____, *Henri Matisse on Art*, Londres, Mit Press, 1995.
- FROCK Christian, “Tree Fall: Andy Goldsworthy's Newest Installation at the Presidio”, in *KQED Arts*, Nov.de 3013, in http://www.for-site.org/wp-content/uploads/2012/11/KQED_AGTreeFall_11.10.13.pdf [acedido a 20-7-2017].
- GASPAR, Rafael, Fontes, “Catástrofe, memória e a mística judaica em Anselm Kiefer”, *Revista Ciclos*, Florianópolis, V. 2, N. 3, Ano 2, Dezembro de 2014, in <http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/download/4990/3929> [acedido a 17-8-2017].
- GAUGUIN, Paul, *Noa Noa. Le Tahiti, Journal of Paul Gauguin*, trad de O. F. Theis, S. Francisco, Chronicle Books, 1994.
- _____, *Noa Noa, Viagem de Tahiti*, trad. de Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- GLEN, Phillips, CROW, Thomas (coord.), *Seeing Rothko*, Los Angeles, Getty Publications, 2005.

- GOLDSWORTHY, Andy, *Time*, Londres, Thames & Hudson, 2008.
- GROHMANN, Will, *Paul Klee*, trad. de Luis Soldevila Ribelles, Japão, Julio Ollero Editor, 1990.
- HERBERTO, Helder, *Servidões*, Lisboa Assírio & Alvim, 2013.
- INGRES, *Écrits Sur L'Art*. Paris, La Bibliothèque des Arts, 1994.
- JORGE, Luíza Neto, *Poesia 1950-1989*, 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- KAC, Eduard, *GFP Bunny*, in *KAC*, <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> [acedido a 12-2-2017].
- KANDINSKY, Wassily, *Regards sur le Passé et Autres Textes 1912-1922*, Paris Hermann Editeurs, 1974.
- _____, *Curso da Bauhaus*, trad. de Isabel St. Aubyn, Lisboa, Edições 70, 1987.
- _____, *Do Espiritual na Arte*, trad. de Maria Helena de Freitas, 2.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1991.
- _____, *Gramática da Criação*, trad. de José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 1998.
- _____, *O Futuro da Pintura*, trad. de José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 1999.
- KLEE, Paul, *Diários 1898-1918*, Madrid, trad. de Jas Reuter, Madrid, Alianza Forma, 1993.
- _____, *Escritos Sobre Arte*, Lisboa, trad. de Catarina Pires e Marta Manuel, Cotovia, 2001.
- _____, *Theorie de l'Art Moderne*, Paris, Denöel, 2005.
- KLEIN, Yves, “Le Manifeste de L'Hôtel Chelsea, 1961”, in http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm [acedido a 21-8-2017].
- _____, *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein*, trad. de Klaus Ottmann, Putnam (Conn.), Spring Publications, 2007.
- KRAUSS, Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, 1979, in <http://onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf> [acedido a 12-2-2017].
- LARSEN, Lars Bang, BLASE, Christoph, DZIEWIOR, Yilmaz, *Art at the Turn of the Millennium*, Colónia, Taschen, 1999.
- LÉGER, Fernand, *Funciones de la Pintura*, trad. de Antonio Álvarez, Barcelona, Paidós, 1990.
- LINO, Alice de Carvalho, “A Pintura Sublime de Barnett Newman”, in *Viso. Cadernos de Estética Aplicada*, n.º 18, Brasília, Universidade de Estado Mato Grosso, 2016, in http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_18_AliceLino.pdf [acedido a 20-9-2017].
- MALTESE, Corrado (coord.), *Las Técnicas Artísticas*, Madrid, Cátedra, 2001. MAYER, Ralph, *Manual do Artista*, trad. de Christine Nazareth, S. Paulo, Martins Fontes, 1996.
- MARROU, Henri-Irénée, *Décadence Romaine ou Antiquité Tardive? III-VI siècle*, Paris, Seuil, 1977.
- MARIËN, Marcel, *Apologies de Magritte 1938-1993*, Paris, Didier Devillez Éditeur, 1994.
- MATISSE, Henri, *Escritos e Reflexões Sobre Arte*, trad. de Mª Teresa Tendeiro, Lisboa, Ulisseia, 1972.

- MICHAUX, Henri, *Retiro Pelo Risco*, ed. de Joëlle Ghazarian, trad. de Júlio Henriques, Lisboa, Fenda, 1999.
- MINK, Janis, *Marcel Duchamp 1887-1968 : A Arte como Contra-Arte*, trad. de Zita Morais, Colónia, Taschen, 1996.
- _____, *Miró*, trad. de Alice Milheiro, Colónia, Taschen, 1994.
- MIRO, Juan Punyet, L'OLIVIER, Gloria, *Miró: Le Peintre aux Étoiles*, Paris, Galimard, 1993.
- _____, *Esta é a Cor dos Meus Sonhos, Conversas com Georges Raillard*, trad. de José Mário Silva, Lisboa, 90 Graus Editor, 2006.
- MORGAN, Robert C., *Duchamp & Los Artistas Contemporâneos Posmodernos. Seminários impartidos en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- OLAIO, António, *Ser um Indivíduo Chez Marcel Duchamp*, Porto, Dafne Editora, 2005.
- OLIVEIRA, Luísa Soares, “Biberstein, o artista que queria pintar um céu numa igreja para Santa Isabel”, *Público*, Lisboa, 6 de Maio de 2013.
- OTTMANN, Klaus *Yves Klein, By Himself. Is Life and Tough*, Paris, Éditions Dilecta, 2010.
- PAIXÃO, Pedro, *Porto-Kyoto*, Porto, Cotovia, 2001.
- PAZ, Octavio, *Deux Transparents: Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*, trad. de Monique Fong Wust et Robert Marrast, 2.^a ed., Paris, Gallimard, 1990.
- _____, *Apariencia Desnuda, la Obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1994.
- PEIXOTO, Nelson Brissac, *Paisagens Críticas*, S. Paulo, Senac, 2010.
- PEPPIATT, Michael, *Bacon. Anatomy of an Enigma*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1996.
- PESQUERO, Saturnino, *Joan Miró. La Intencionalid Oculta de su Vida y Obra*, Barcelona, Erasmus, 2011.
- PESSOA, Fernando, *Novas Poesias Inéditas*, Lisboa, Ática, 1993.
- _____, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1995.
- _____, *Livro do Desassossego*, ed. de Richard Zenith, 8.^o ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- PICASSO, Pablo, *Picasso por Picasso*, trad. de Mário Dias Correia, Lisboa, Contexto, 2000.
- PIGUET, Philippe, “Anselm Kiefer: Histoire, Mythe et Mémoire”, in *L'Œil*, n.º 435, 1991.
- ROCHA, Camila, “O Conforto da Natureza”, in *O Estado do Mundo, Plataforma 3: de 6 Outubro a 30 Dezembro de 2007*, Fundação Calouste Gulbenkian, in <http://o-estado-do-mundo.blogspot.pt/2007/10/conforto-da-natureza.html> [acedido a 2-7-2010].
- RICHTER, Gerhard, *Writings 1961-2007*, Londres, Thames & Hudson, 2009.
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas Sobre Cézanne*, trad. de Nicanor Ancochea, Barcelona, Paidós, 1992.
- ROSENBLUM, Robert, *Modern Painting and Northern Tradition Romantic. Friedrich to Rothko*, Londres, Thames and Hudson, 1973.

- ROSENDO, Catarina, *Alberto Carneiro. Os Primeiros Anos (1963-1975)*, Lisboa, Colibri, 2007.
- ROTHKO, Mark, *Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- _____, *A Realidade do Artista*, trad. de Fernanda Mira Barros, Lisboa, Cotovia, 2007.
- SARDO, Delfim, “Uma Panorâmica Impossível”, in *A Visão em Apneia*, pp. 285- 304, Lisboa, Athena, 2012.
- _____, “Michael Biberstein, A necessidade fisiológica da metafísica,” *Público*, Lisboa, 10 de Maio de 2013.
- SARTWELL, Crispim, “Beleza e Reconciliação na Arte de Joana Vasconcelos “ in *Joana Vasconcelos sitio web*, in http://joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/2015_MaterialWorld_CSartwell_PT.pdf [acedido a 20-8-2017].
- SCHNEIDER, Pierre, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1992.
- SMEE, Sebastian, *Lucien Freud*, trad. de Isabel Falcão, Colónia, Taschen, 2007.
- SILVESTER, David, *Francis Bacon: the Human Body*, Oakland, University of California Press, 1998.
- STORR, Robert, *Six Paintings by Gerhard Richter: The Cage Paintings*, Londres, Tate Publishers, 2009.
- TAYLOR, Rebecca "Robert Smithson, Spiral Jetty," in *Smarthistory Organization*, September 18, 2016, in <https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/> [acedido a 20-8-2017].
- THOMSON, Belinda; *Gauguin: Maker of Myth*, Londres, Tate Publishing, 2010.
- TOMKINS, Calvin, *Duchamp, a Biography*, Londres, Pimlico, 1997.
- VAN GOGH, *Cartas a Théo*, pref. e trad. de Mauro Armiño, Barcelona, Ediciones Júcar, 1994.
- WEITEMEIER, Hannah, *Klein*, trad. de Alexandre Correia, Colónia, Taschen, 2001.

CATÁLOGOS E SÍTIOS WEB DE ARTISTAS

- ALBERGARIA, Gabriela, “Portefólio”, in *Galeria Vermelho*, S. Paulo, in http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ALBERGARIA%20bx_1.pdf [acedido a 31-8-2017].
- ALBERTO CARNEIRO, *Percursos, Alberto Carneiro, Fundação de Serralves*, 2002, in <http://www.serralves.pt/pt/percursos/alberto-carneiro/#sthash.LZ4UDirz.dpuf> [acedido a 31-08-2017].
- ALFARO, Catarina, *Paula Rego 1935-1958*, Paris, F.C.G., 2012.
- GOLDSWORTHY, Andy, *Andy Goldsworthy Digital Catalogue*, (Volume One:1976-1986), University of Glasgow, Crichton Campus, Dumfries, in <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/> [acedido a 31-08-2017]
- _____, *Andy Goldsworthy, Spire*, in *The Presidio Trust*, 2009, in <https://web.archive.org/web/20090512192134/http://www.presidio.gov/experiences/spire.htm> [acedido a 31-08-2017]

- ALARCÓ, Paloma, *Gauguin y el Viaje a lo Exótico*, de textos de Richard R. Bretell, trad. de José Luís López Muñoz, Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza, 2012.
- ANFAM, David (coord.), *Mark Rothko. Works on Canvas*, New Haven, Yale University Press, 1996.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto; MCEWEN John; Sommer, RIBEIRO, José, WILLING, Victor, ROSENGARTEN, Ruth, *Paula Rego*, Lisboa, Centro de Arte Moderna, F.C.G., 1988.
- _____, *Paula Rego, 1935-1954*, (desdobrável publicado por ocasião da exposição na Galeria 111, Lisboa, e na Galeria Zen, Porto), Lisboa, Galeria 111 / Galeria Zen, Maio de 1990.
- ANTHONIOZ, Michel, *Bonnard e Miró: Homenagem a Tériade*, trad. de Maria da Luz Feu e Miguel de Araújo, Serviço de Exposições e Museografia, Lisboa, F.C G., 1977.
- BARRO, David, LOOCK, Ulrich, SAMANIEGO ; RUIZ Alberto, *Rui Chafes : Contramundo, Esculturas 2002-2011*, Fundación Luis Seoane, Santiago de Compostela, Dardo, 2011.
- BANKSY, *Sítio Web*, in <http://banksy.co.uk/> [acedido a 20-1-2018].
- BATAILLE, Georges. “L’ Absence de Mythe.”, in *Le Surrealisme en 1947*, Paris, Maeght, 1947.
- BIBERSTEIN, Michael, *Michael Biberstein Web Page*, in <http://www.michaelbiberstein.com/> [acedido a 20-7-2017].
- _____, *...Towards Silence*, introd. de Peter Nedoma, Galerie Rudolfinum. Lisboa, Galleria Cristina Guerra, 2002.
- BIBERSTEIN, Michael, “Um céu para Santa Isabel”, Apresentação do projeto *Um Céu para Santa Isabel*, com João Appleton, Delfim Sardo, João Silvério e P. José Manuel de Almeida, Lisboa, Galeria Cristina Guerra, Contemporary Art, Appleton Square, Janeiro de 2013, in <https://vimeo.com/57159321> <http://ceusantaisabel.blogspot.pt/> [acedido a 8-8-2017].
- _____, e outros, *Convergências: obras da coleção de Arte da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, coord. Carolina Leite; Helena Trindade Regalo; texto de Óscar Faria, Braga, Museu Nogueira da Silva, 2003.
- _____, e outros, *Longe e Perto: arte contemporânea portuguesa em coleções institucionais*, textos de Delfim Sardo e Fernando Calhau, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1998.
- BOREL, France, *Bacon. Portrays and Self Portraits*, introd. de Milan Kundera, Nova Iorque, Thames and Hudson, 1996.
- BROUWER, Marianne, *Dan Graham Works (1965-2000)*, Dusseldorf, Richter Verlag, 2001.
- CAMPOS, Cristina, “Francisco Tropa, Exposição patente na Galeria Quadrado Azul em Lisboa”, in *Arte y Parte*, n.º 69, Madrid, Jun. -Jul., 2007.
- _____, *Francisco Tropa, Miguel Wandschneider, Pedro Falcão* Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2009.
- _____, “Tesouros Submersos do Antigo Egipto, textos de Francisco Tropa, Espaço Chiado 8, Lisboa, in *Artes & Leilões*, N.º14, pp. 18-20, Jan. 2009.
- CHAFES Rui, *Durante o Fim*, (Museu de Arte Moderna, Coleção Berardo), Lisboa, Assírio & Alvim 2001.
- _____, *Um Sopro*, Lisboa, Galeria Graça Brandão, 2003.

- _____, *Inferno (a minha riqueza é muito forte)*, Lisboa, Galeria João Esteves de Oliveira, 2011.
- COCTEAU, Jean, *Sur le Fil du Siècle*, Centre Georges Pompidou, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003.
- COLTA, Ives, *Paul Gauguin, The Lure of the Exotic: Gauguin in New York Collections*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- CRESPO, Nuno; GIL, José, *Corpo Impossível: Adriana Molder, Noé Sendas, Rui Chafes, Vasco Araújo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- DAMISCH, Hubert, *Traité du Trait. Tractatus Tractus*, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- ELDERFIELD, John, *Henri Matisse : A Retrospective*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1992.
- ELGER, Dietmar, *Gerhard Richter, Paysages*, Verlag, Hatje Cantz, 1987.
- FLECK, Robert, *Marie Raymond. Yves Klein*, Angers, Musée de Beaux-Arts D'Angers, 2004.
- FRANCISCO TROPA et alii, *Mugatxoan 2002*, Projecto de residência artística Mugatxoan (de 10 a 29 de Junho de 2002) Arteleku, Donostia / San Sebastián / Fundação, Jérôme Bel / Blanca Calvo, Ion Munduate, Mugatxoan, 2002.
- _____, *Giant*, (exposição de Francisco Tropa), Museu de Serralves Galeria Quadrado Azul Porto, 2010.
- _____, *Scenario de Francisco Tropa / Bienal de Veneza*, 2011, curadoria de Sérgio MAH, in, *Contemporânea*, Lisboa, Junho de 2011, <http://makingarthappen.com/2011/06/12/bienal-de-veneza-2011-francisco-tropa/> [acedido a 17-8-2016].
- _____, *Terra Platónica*, Galeria Wolff, Paris, in <http://www.galeriewolff.com/artists/francisco-tropa> [acedido a 20-7-2017].
- GALERIA FILOMENA SOARES, *Chafes, Rui*, Lisboa, in <http://ruichafes.net/> [acedido a 2-3-2016].
- GAUGUIN, Paul, *Atelier des Tropiques*, Paris, Musée d'Orsay, 2003.
- GISBOURNE, Mark, "Debaixo Um Céu Artificial" (2006), *Galeria Vermelho, Gabriela Albergaria, textos*, S. Paulo, 2006, in <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria/textos> [acedido a 1-9-2017].
- GOMBRICH, Ernest H, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Londres, National Gallery Publications, 1995.
- GREY, Alex, *Sítio Web* in <https://www.alexgrey.com/>
- HEIZELMANN, Siri; HUSTVEDT, Markus; SCHNEEDE, Uwe M.; Strauss, BOTTO, *Gerhard Richter. Over Painted Photographs*, Verlag/Leverkusen, Hatje Cantz/ Museum Morsbroich, 2009.
- KATHARINA GROSS, *Sítio Web* in, <http://www.katharinagrosse.com/>
- KHAN, Salman; ZUCKER, Steven, *Gerhard Richter's Betty, 1988*, Saint Louis Art Museum, in *Khanacademy Organizationm Humanities*, in <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/v/richter-betty> [acedido a 3-9-2016].
- KUSPIT, Donald; SARDO, Delfim; VEIGA, Margarida, *Colecção Berardo 1917-1999*, Lisboa, CCB, 2000.

- MAH, Sérgio, in *Scenario* de Francisco Tropa, Bienal de Veneza, 2011, in <http://makingarthappen.com/2011/06/12/bienal-de-veneza-2011-francisco-tropa/> [acedido a 20-9-2017].
- MALET, Rosa Maria, *Joan MIRÓ 1893-1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993.
- MOLDER, Jorge, (coord.) *Michael Biberstein: A Difícil Travessia Dos Alpes*, Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1995.
- MOLDER, Maria Filomena, “Viagem de Inverno sobre dez encaústicas e uma aguarela de João Queiroz” in *João Queiroz, Encaústicas*, Lisboa, Documenta, 2016.
- MIREUX, Dorothée, *Gina Pane*, Paris, Centre Pompidou, 2004.
- MIRÓ, Joan, *Campo de Estrelas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993.
- _____, *Traspasando los Límites*, Granada, Centro José Guerrero, 2004.
- _____, *Obra*, Catálogo da Fundación Joan Miró, Barcelona, Editorial Actar, 2004.
- _____, *Materialidade e Metamorfose*, Porto, Fundação de Serralves, 2016.
- MOORHOUSE, Paul, *Gerhard Richter Portraits Paintings Appearances*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- MORAIS, Sara Antónia, *Kora: Alberto Carneiro e Rui Chafes*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- NEWMAN, Barnett, *Selected Writings and Interviews*, Oakland, University of California Press, 1992.
- PANTÓNIO, *Sítio Web Facebook* in <https://www.facebook.com/pantonioo/> [acedido a 3-3-2018].
- _____, *Widewalls Pantonio*. in <https://www.widewalls.ch/artist/pantonio/> [acedido a 3-3-2018].
- PAULA REGO, *Cascais: Casa das História Paula Rego*, Paris, delegação em França de F.C.G., 2012.
- PAULA REGO, *Exposição Antológica*, Porto, Museu de Serralves, 2004.
- PINHARANDA, João, *Fernando Lanhas, Michael Biberstein, Rui Sanches*, Lisboa, Galeria Alda Cortez, 1990.
- _____, *Yves Klein*, Lisboa, Galeria António Prates, 1997.
- PROST, Frédéric, *Yves Klein, Incandescence*, Paris, 5Continents, 2013.
- QUEIROZ, João, *Pintura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- RANSMAYR, Christoph, *Anselm Kiefer: the seven heavenly places 1973-2001*, trad. de David Britt, Fundação Beyeler, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001.
- REGO, Ivonne Felman Cunha, *Constellations de Joan Miró: introdução e vinte e duas prosas paralelas por André Breton*, trad. de Anne Correia Guedes e Paula Mascarenhas, Lisboa, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1998.
- RIBEIRO, José Sommer e outros, *Alberto Carneiro: Exposição Antológica*, Porto, Fundação de Serralves, 1991.

- RICHTER, Gerhard, *Gerhard Richter Web Page*, in <https://www.gerhard-richter.com/> [acedido a 17-8-2017].
- ROCA, José, *Albergaria, Gabriela, Ah, at las nature.*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2015, in <http://www.gabrielaalbergaria.com/Ah-at-last-nature> [acedido a 2-9-2017].
- ROSASEM, Etheline, (ed. de em colaboração com Carmo Cabral Campos), *Os mirós de Miró*, trad. de Paulo Eduardo Carvalho, Porto, Fundação de Serralves, 1990.
- SARDO, Delfim (coord.), *Colecção António Cachola*, Museu de Arte Contemporânea de Elvas, 2012.
- _____, *Flatland Redux*, (texto de apresentação da exposição colectiva de João Queiroz, Ângela de La Cruz, Michael Biberstein e Michael Borremans) Lisboa, Palácio Vila Flor, 2012.
- SCHNEIDER, Pierre, COYLE, Lara ; COWART, Jack ; ELDERFIELD, John ; KOSTENEVICH, Albert, *Henri, Matisse in Morocco. The Paintings and Drawings, 1912.1913*, Washington, National Gallery of Art, 1990.
- SEQUEIRA, Ana Paula (coord.) *Baselitz, Kiefer, Polke, Richter*, Braga, Galeria Mário Sequeira, 1998.
- SILVÉRIO, João (coord.), *Onze Artistas da Colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, Lisboa, FLAD/AERSET, 2006.
- SIMON, Joan (ed.), *Bruce Nauman*, Madrid, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994.
- SKIN INTERFACES, “Mostra com obras de pele humana”, Liverpool 2008, in *Interfaces Album*, in http://entretenimento.uol.com.br/album/bbc/sk_interfaces_album.jhtm [acedido a 2-7-2010]
- TERESA DIAS COELHO, (Sítio Web) *Teresa Dias Coelho.net*, in <http://teresadiascoelho.net> [acedido a 3-3-2018].
- TEIXEIRA, José Monterroso, *Alberto Carneiro. Nas Margens De Um Rio*, Lisboa, CCB, 1993.
- WILMES, Ulrich, *Gerhard Richter: Large Abstracts*, Hatje Cantz, 1997.
- VASCONCELOS, Joana, “Joana Web Site: Obras; Calendário; Biografia”; in *Fundação Joana Vasconcelos*, in http://joanavasconcelos.com/menu_pt.aspx [acedido a 13-9-2017].
- _____, “Jardim do Éden, Labirintos”, in *Par Nature* (exposição colectiva), CentQuatre, Paris, Centre Culturel 2013, in <http://joanavasconcelos.com/det.aspx?f=2137&o=430> [acedido a 1-9-2017].
- VHILS, *Sítio Web*, in <http://vhils.com/> [acedido a 3-3-2018].
- ZAZA, Giacomo, *Rui Chafes. Sassi Di Matera. Entrate per la porta stretta*, Milão, Charta, 2013.

ENTREVISTAS

- CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido*, trad. e posfácio de António Rodrigues, Assírio & Alvim, 1990.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, ECO, Umberto, DELUMEAU Jean, GOULD, Stephen Jay, *O Fim dos Tempos*, entrevistas, trad. de Teresa Cardoso; Augusto Joaquim e Isabel Pascoal, Lisboa, Terramar, 1999.
- COELHO, Alexandra Prado, *A Eternidade da Tela*, entrevista a Fernando Lopes e Michael Biberstein, “Ypsilon”, in *Expresso*, Lisboa, 3 de Outubro, 2008.

CORK, Richard, *Francis Bacon; The Last Interview 1991* (17 of August of 1991), copy from BBC Radio 4 Kaleidoscope, in <https://www.youtube.com/watch?v=p-d9TdRYUaQ>

DORAN, Michael, DENIS, Maurice, BERNARD, Émile, GASQUET, Joachim, VOLLARD, Ambroise, GEFFROY, Gustave, LARGUIER, Léo, BORÉLY, Jules, JOURDAIN, Francis, RIVIÈRE, R.P., FÉLIX, Jacques, SCHNERB, Simon, OSTHAUS, Karl Ernst, *Conversations avec Cézanne* Paris, Éditions Macula, 1978.

GUERREIRO, Mónica, “*Caruma é um Milagre, destes que acontecem nas nossas mãos*”, (entrevista à coreógrafa Madalena Victorino acerca de um projecto comunitário) in, <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Desdobra%C3%A1vel%20Caruma.pdf> [acedido a 22-6-2010].

GOTTlieb, Adolph; ROTHKO, Mark; *The Portrait and the Modern Artist*, conversa, Radio WNYC, October 13, 1943, in <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/abstract/markrothko.html> [acedido a 2-1-2010].

KLUSSEr, Bernard, *Joseph Beuys. Ensayos y Entrevistas*, trad. de Miguel Salmerón, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.

PANE, Gina, *Psyché* (action), Paris, Galerie Stadler, 1974, in http://i-ac.eu/fr/collection/249_action-psyche-74-GINA-PANE-1974.

PINHEIRO, Paula Moura, *Câmara Clara Convida Paula Rego*, 20-9-2009, *Câmara Clara*, série 4, RTP 2, BUS, 2009, RTP 2, in <http://www.rtp.pt/programa/tv/p24806/e27> [acedido a 20-10-2009].

ROCHA, Pedro “Entrevista a Rui Chafes”, in *Global Imagens*, 2017, in <http://www.dn.pt/artes/interior/rui-chafes-primeiro-esta-a-escultura-depois-vem-tudo-o-resto-5597449.html> [acedido a 2-7-2010].

ROLO, Pedro, “Este Homem é um Génio: entrevista a Rui Chafes” *K*, Lisboa, Novembro de 1992.

SYLVESTER, David, *Francis Bacon Fragments of A Portrait*, TV doc., BBC1, 18 September 1966, in https://www.youtube.com/watch?v=xoFMH_D6xLk [acedido a 17-8-2017].

FILMES

ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES, *Ansel Kiefer Extraordinary Art Studio in Barjac* (2:13 min.), França, 2011, in <http://www.youtube.com/watch?v=J5tPFrthUZA> [acedido a 14-5-2017].

CAGE, John, Cage, John, *4'33"*, in *John Cage Organization*, in <http://johncage.org/> [acedido a 3-8-2017].
DAVIS, Tamra, *Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child*, (89 min.), EUA, 2010.

FERREIRA, Daniel, Alberto, Carneiro, *Arte Vida / Vida Arte – Revelações* (doc. 2:31 min.) Portugal, 2013, in www.youtube.com/watch?v=_FR5WkeqIYk [acedido a 12-5-2017].

FERREIRA, Joana Cunha, *Joana Vasconcelos. Coração Independente* (52 min.), Portugal, 2008.

FESTIVAL DE CANNES 2010, “Sinopse de Over Your Cities Grass Will Grow”, in *Festival de Cannes.com/Films*, in <http://www.festival-cannes.com/en/films/over-your-cities-grass-will-grow>. [acedido a 30-2-2014].

- FIENNES, Sophie, *Anselm Kiefer: Over Your Cities Grass Will Grow* (105 min.), França, 2010.
- _____, *Official trailer de Anselm Kiefer: Over Your Cities Grass Will Grow* (1:56 min.), França, 2010, in <http://www.youtube.com/watch?v=6zf63U1Rk0w>
- HARRAULT, Amélie, GAILLARD, Pauline; LOUSELEUX, Valérie, *Les Aventures de L'Art Moderne* (série de 6 episódios), França, ARTE, 2015.
- HARRIS, Ed, *Pollock*, (117 min.), E. U. A., 2000.
- JARMAN, Derek, *Caravaggio* (93 m.), Reino Unido, 1986.
- KLEIN, Yves, *Yves Klein, Whith The Void, Full Powers*, (doc., 4:45 min.) Organized by the Walker Art Center and the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC (em colaboração com Yves Klein Archives), E.U.A , 2010, in <http://www.vidinfo.org/video/17618995/yves-klein-with-the-void-full-powers>, [acedido a 12-8-2017].
- KIEFER, Anselm, *Anselm Kiefer* (a presentation by himself, BBC.doc.4:38 min.), Reino Unido, 2008, in <https://youtu.be/mGDW4VbPlq8> [acedido a 13-3-2017].
- _____, “Anselm Kiefer. Biography”, in *Bio and Bio Logo*, Biography.com Editors, A& E Television Networks, The Biography.com website, in <http://www.biography.com/people/anselm-kiefer-9364520> [acedido a 14-8-2017].
- MARLOW, Tim, *Anselm Kiefer on Work and Process* (doc. 4:41 min.), Lousiana Museum of Modern Art, E.U.A, 2010, in <https://youtube/lzBf6tlbSCo> [acedido a 21-7-2017].
- LOPES, Fernando, *O Meu Amigo Mike ao Trabalho* (sobre Michael Biberstein, 48 m.), Portugal, 2008.
- MoMA, *From The Curator: Mark Rothko*, Filmed by Plowshares Media Images, courtesy of Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, The Museum of Modern Art, in <https://www.moma.org/explore/multimedia/videos/127/684> [acedido a 17-8-2017].
- _____, *The Painting Techniques of Mark Rothko: No. 16 (Red, Brown, and Black*, October 3, 2010-April 11), Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 2011, in <http://www.youtube.com/watch?v=6m8U4F1nUNE>. [acedido a 17-9-2017].
- FORMAN, Milos, CARRIÈRE, Jean-Claude, *Goya's Ghosts* (136 min.), E. U. A., 2006.
- MOURÃO, Catarina, *Pelas Sombras* (sobre Lourdes Castro, 84 min.), Portugal, 2010.
- OLIVEIRA, Inês, *Comer o Coração: Rui Chafes e Vera Mantero* (30 min.), Portugal, 2005.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Il Vangelo Secondo Matteo*, (137 min.), Itália, 1964.
- RIEDELSEIMER, Thomas, *Rivers and Tides. Andy Goldsworthy Working with Time* (90 min.), Reino Unido, 2001.
- RUIZ, Raoul, *Gustave Klimt. A Fantasy Based on the Life of Gistav Klimt* (97 min.), Áustria, França, Alemanha, Reino Unido, 2006.
- SHAMA, Simon, *The Power of Art. Caravaggio, Bernini, Rembrandt, David, Turner, Van Gogh, Picasso, Rothko*, (série de oito episódios), Reino Unido, BBC, 2007.
- SPIELBERG, Steven, *Schindler's List* (195 min.), E.U.A., 1993.

- STORR Robert, “Robert Storr Talks about Gerhard Richter's «Cage paintings»”, in *Khancademy Organization Humanities, Global Culture, Indentity*, Europa, 2009.
<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/v/robert-storr-gerhard-richter-the-cage-paintings> [acedido a 3-9-2016].
- STORR, Robert, “Robert Storr Talks about Gerhard Richter's painting «September»” in *Khancademy Organization Humanities, Global Culture, Indentity*, Europa, 2009. in
<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/v/robert-storr-gerhard-richter-september-2009> [acedido a 3-9-2016].
- WILLING, Nick, *Paula Rego. Secrets and Stories* (92 min.), Reino Unido, 2017.
- YENTOB, Alan, *Anselm Kiefer: Remembering the future*, (docs 1-5, 14:00 min.), Alemanha, 2017, in
<https://youtu.be/PaYiqKRcTdm>. [acedido a 14 de 09 de 2017].

DICIONÁRIOS

- ARRECHEA, Julio, SOTO, Victoria (coord.), *Dicionário de Pintura. Século XX*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002.
- CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo (coord.), *Diccionario de Estética*, trad. de Desidério Murcho, Lisboa, Edições 70, 2003.
- CASCAIS, Fernando, MOURÃO, José Augusto, BRAGANÇA DE MIRANDA, José, MEDEIROS Margarida, BABO, Maria Augusta, HENRIQUES DA SILVA, Raquel, CRUZ, Teresa, (coord.), *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*, disponível in, <http://www.arte-coa.pt/> [acedido a 20-8-2017].
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- FRANÇA, J. Augusto (coord.), *Dicionário da Pintura Universal*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1964.
- GRIMAL, Pierre (coord.), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, trad. de Victor Jabouille, Lisboa, Difel, 1992.
- JERPHAGNON, Lucien (coord.), *Dicionário das Grandes Filosofias*, trad. de Manuel Peixe Dias, Lisboa, Edições 70, 1999.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B., *Vocabulário da Psicanálise*, trad. de Pedro Tamen, 3ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1976.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Dicionário de Termos de Arte*, trad. de Ana Cristina Mântua, Círculo de Leitores, 1990.
- MARTINS, Fernando Cabral, (coord.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008.
- PATERSON, Ian, *A Dictionary of Colour*, India, Thorogood, 2003.
- PRIETO, Mª Helena Ureña, *Diccionario de Literatura Grega*, Lisboa, Verbo, 2001.
- READ, Herbert, (coord.) *Dicionário da Arte e dos Artistas*, revisão de Nikos Stangos, Lisboa, Edições 70, 1990.
- ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

ÍNDICE DE FIGURAS

Capítulo I

Fig. 1 - Gina Pane em, <i>Action Sentimentale</i> 1971; Paris, Galerie Stadler	81
Fig. 2 - Gina Pane em <i>Action Psyché</i> , 1974. Galerie Stadler, Paris. Fotografias de Françoise Massons.....	81
Fig. 3 - O duo Art Orienté, «Frasco contentor» de um tecido híbrido feito com células extraídas de suas próprias peles mescladas de arte para que eles possam fisicamente "vestir e absorver a obra".....	81
Fig. 4 - Eduard Kac, <i>Alba, the green fluorescent Bunny</i> , 2002.....	82
Fig. 5 - Marta Menezes, <i>As borboletas e a bio engenharia transgênica</i> , 2010. Estufa Fria, Lisboa.....	82
Fig. 6 - Camila Rocha, <i>Carinho de planta</i> , 2004 (fotogramas de um Vídeo). Filmado durante a noite, podemos ver a autora a afagar juncos com o corpo e a "ser afagada por um enorme molho de juncos". O vídeo é acompanhado pelo tema instrumental "Tick eats the olives", de Devendar Banhart, na versão" Murat Opus". S. Paulo.....	82
Fig. 7 - Gabriela Albergaria, <i>Tree</i> , 2004. Troncos, ramos de um olmo morto e parafusos, in <i>Colect, Transplantar, Coloniser</i> , Lisboa, CCB.....	83
Fig. 8 - Gabriela Albergaria, <i>Ah, at last nature!</i> 2015. Instalação, desenho s / papel, 16 módulos de 14x14 cm). Évora, Fundação Eugénio de Almeida.....	84
Fig. 9 - Gabriela Albergaria, <i>Ah, at last nature!</i> (detalhe) 2015. Instalação, desenho s / papel, 16 módulos de 14x14 cm). Évora, Fundação Eugénio de Almeida.....	84
Fig.s 10 e 11 Gabriela Albergaria, vista parcial da exposição <i>Ah, at last nature!</i> ,2015. Aglomerados de madeira de ceiba, azinho e sobro. Évora Fundação Eugénio de Almeida.....	85
Fig. 12 - Joana Vasconcelos, <i>Jardim do Éden</i> , 2012-13. Flores de fibra óptica, PVC, MDF, Lycra, micro motores síncronos, acrílico, vinil, lâmpadas fluorescentes compactas e sistema electrónico. Galerie Centre Quatre, Paris.....	86
Fig.s 13, 14 e 15 -Em cima: vista parcial da instalação <i>Scenario</i> de Francisco Tropa, Bienal de Artes, Veneza 2011. Ao centro: uma mosca projectada a partir de um dispositivo de iluminação e ampliação. Em baixo: dispositivos simples de criação de fontes energéticas que constituem igualmente parte da instalação.....	95
Fig.16 - Francisco Tropa, vista parcial da instalação « <i>Scenario</i> » 2011. Pequenos objectos construídos a partir de artefactos em vidro, borracha e soluções aquosas, entre outras matérias e mecanismos de pequenas dimensões Bienal de Artes, Veneza 2011.....	96
Fig.17 - Francisco Tropa, 2011. Uma caixa de projecção de luz e um pequeno objecto que contem um líquido que pinga e se projecta como sombra entre cavaletes, tábuas e esses pequenos dispositivos simples de criação de fontes energéticas que constituem, igualmente, parte da instalação. Bienal de Artes, Veneza 2011.....	96
Fig.s 18 e 19 - Francisco Tropa, vistas parciais da instalação « <i>Scenario</i> » 2011. Pequenos objectos construídos a partir de artefactos em vidro, borracha e soluções aquosas, entre outras matérias e mecanismos de pequenas dimensões. Bienal de Artes, Veneza 2011.....	97
Fig. 20 - Alberto Carneiro, vista geral de uma sala da exposição <i>ARTE VIDA / VIDA ARTE - REVELAÇÕES DE ENERGIAS E MOVIMENTOS DA MATÉRIA</i> , 2013. Galhos de árvores, espelhos, terra e folhas secas. Museu de Serralves. Porto.....	100
Fig. 21 - Alberto Carneiro, vista de uma outra sala de da exposição <i>ARTE VIDA / VIDA ARTE - REVELAÇÕES DE ENERGIAS E MOVIMENTOS DA MATÉRIA</i> , 2013. Pequenos troncos de árvores suspensos do tecto, espelhos na parede de fundo e sobre o chão (por baixo dos troncos) a que se sobrepõe uma instalação geométrica de folhas secas sobre espelhos quadrados. Museu de Serralves, Porto.....	10
Fig. 22 - Vista geral de uma sala, da obra de Alberto Carneiro <i>ARTE VIDA / VIDA ARTE - REVELAÇÕES DE ENERGIAS E MOVIMENTOS DA MATÉRIA</i> , 2013. Museu de Serralves. O escultor utiliza o espaço numa variação unitária de salas que abrem e fazem suceder cenários e um trajeto livre para o espectador. Neste caso vemos um monte de terra ao centro a que se sobrepõem caniços e nas paredes laterais mais instalações feitas com canas. Museu de Serralves, Porto.....	101
Fig. 23 - Alberto Carneiro, s título, 2013. Detalhe de uma obra construída com galhos de árvore e folhas verdes sobre espelhos. Museu de Serralves, Porto.....	102
Fig. 24 - Alberto Carneiro, s / título, 2013. Troncos de árvore sobre um pequeno espelho com um pouco de terra. Museu de Serralves, Porto.....	102

- Fig. 25** - Alberto Carneiro, vista parcial de uma obra da exposição referida anteriormente, 2013. Uma outra modelação das matérias: espelho, terra, caruma e folhas secas que reflectem os pequenos troncos de árvore (suspensos no tecto e ao centro da sala) e os outros espelhos da parede em frente.....102
- Fig. 26** - Vista geral de uma sala, da obra de Alberto Carneiro ARTE VIDA / VIDA ARTE - REVELAÇÕES DE ENERGIAS E MOVIMENTOS DA MATÉRIA, 2013. O escultor utiliza o espaço numa variação unitária de salas que abrem e fazem suceder cenários e um trajecto livre para o espectador. Neste caso vemos um monte de terra ao centro a que se sobrepõem caniços e nas paredes laterais mais instalações feitas com canas. Museu de Serralves, Porto.....103
- Fig. 27** - Alberto Carneiro, vista de uma outra sala da exposição referida, enquadrada por uma janela com vista para o exterior, 2013. Dois galhos de oliveira sobre um aglomerado, rectangular, de folhas. Museu de Serralves, Porto.....103
- Fig. 28** - Andy Goldsworthy, vista parcial, «recriação de antigas torres de igreja», 2008. Instalação com trinta e sete árvores derrubadas de um local ao redor do presídio de Monterey Cypress.....104
- Fig. 29** - Andy Goldsworthy, Vista de «Linha de Madeira» de Andy Goldsworthy, 2008. Um caminho pedestre, conhecido como o caminho do amor, ao Sul do Golden Gate Bridge.....104
- Fig. 30** - Andy Goldsworthy, aspecto do tecto do antigo Paiol, recriado por Andy Goldsworthy como «Three Fall», 2008. Uma antiga casa que guardava munições e armas é recriada com uma imensa massa de argila proveniente do presídio e um enorme tronco de árvore, na mesma região da floresta ao Sul de Golden Gate Bridge.....105
- Fig.s.- 31 e 32** - Rui Chafes, *Passagem Pela Porta Estreita*, duas perspectivas diferentes de uma escultura em ferro fundido, 2011, instaladas no interior do Monastério Antigo. Sassi Matera.....108
- Fig. 33** - Rui Chafes, *Passagem Pela Porta Estreita*, aspecto de uma perspectiva da instalação em Sassi di Matera, 2011. Duas esculturas em ferros fundido, ocas e por onde se pode espreitar - uma possibilidade estranha acerca de um ponto de fuga que é dado a ver a quem espreita, desde um pequeno planalto. Sassi Matera.....109
- Fig. 34** - Rui Chafes, *Passagem Pela Porta Estreita*, uma escultura em ferro fundido instalada no pequeno Monastério esculpido na pedra, 2011. Na imagem perfila-se uma forma de emolduramento - uma referência ao habitar humano do espaço, num plano de enquadramento que se sobrepõe, simultaneamente, ao de uma pequena janela, (como pequena abertura de vista para o exterior e entrada de luz no interior), original do convento, Sassi Matera.....110
- Fig. 35** - Rui Chafes, *Passagem Pela Porta Estreita*, uma escultura em ferro fundido, dentro do pequeno Monastério, 2011. Apresenta-se como uma referência ao pintor Giorgio Chirico. Sassi Matera.....111
- Fig. 36** - Rui Chafes, *Passagem Pela Porta Estreita*, aspecto de uma vista da Instalação em Sassi Matera, 2011. Três esculturas em ferro fundido sobre um caminho que envolve a relação entre a pequena vila e o monastério antigo (em sintonia ao filme de Piero. P. Pasolini "Il Vangelo secondo Matteo"), Sassi Matera.....112

Capítulo II

- Fig. 37** - Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51. Óleo s / tela, 242,2 x 541,7 cm. Museu Moma, Nova Iorque.....191
- Fig. 38** - Rothko, Mark, *White Center*, 1950. Óleo s / tela, 205,7 x 141 cm. Coleção privada.....203
- Fig. 39** - Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944. Óleo s / tela, 84 x 74 cm. Tate Britain, Londres.....211
- Fig. 40** - Francis Bacon, parte central do tríptico *Three Studies for Figures at the Base of Crucifixion*, 1972. Óleo e areia s / tela. Guggenheim, Nova Iorque.....212
- Fig. 41** - Francis Bacon, s/ título. 1946. Óleo e têmpera s/ linho, 197,8 x 132,1 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.....212
- Fig. 42** - Anselm Kiefer, instalação em Barjac, 2010. Betão armado, ferro, areia, tubos de canalização. Fotograma do documentário *Over your cities grass will grow* realizado entre 2000-2010.....215
- Fig. 43** - Anselm Kiefer, *The Land of the Two Rivers (Zweistromland)*, 1995. Acrílico, terra, areia e efeitos de electrólise em placas de zinco s/ tela, 416 x 710 cm, Guggenheim, Bilbao.....216
- Fig. 44** - Miró, Joan, *Personages in the Night Guided by the Phosphorescent Tracks of Snails*, 1940. Guache e terbutina s/ papel, 37,9 x 45,7 cm. Coleção privada, U.S.A.....217
- Fig. 45** - Joan Miró, *O Nascimento do Mundo*, 1925. Óleo s / tela, 250 x 200 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque.....218

Capítulo III

Fig. 46 - Francis Bacon, <i>Three Studies for a Portrait of George Dyer</i> , 1963. Óleo s / tela. 35, 5 x 30, 5 cm. Coleção particular.....	255
Fig. 47 - Joan Miró, <i>Cabeza y araña</i> 1925. Óleo s / tela, 89 x 116 cm. Museu Reina Sofia, Madrid.....	256
Fig. 48 - Mark Rothko, painel 2 e 3 do Mural de Harvard. Aqui numa experiência do Museu que utiliza projectores, para criar uma maior aproximação à cor original das obras.....	268
Fig. 49 - Francis Bacon, <i>Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion</i> , 2ª versão 1988. Óleo e acrílico s / tela, 198 x 148 cm. Tate, Londres.....	258
Fig. 50 - Anselm, Kiefer, <i>Heavy Cloud</i> , 1985. Pele e goma-laca em fotografia s / madeira, 59,4 x 87,6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.....	259
Fig. 51 - Joan Miró, <i>El Oro del Azur</i> , 1967. Acrílico s/ tela, 205 x 173. Fundação Joan Miró, Barcelona.....	260
Fig. 52 - Rui Chafes, <i>Breve, Mas Infinita Distância</i> , 2005. Ferro fundido, 174 x 80 x 80 cm. Coleção POP.....	261
Fig. 53 - Rui Chafes, <i>Unborn</i> , 2008, nove peças de ferro, Holanda.....	262
Fig. 54 - Rui Chafes, vista parcial da exposição <i>Incêndio</i> , 2017. Catorze obras de ferro fundido, numa alusão a colunas queimadas de uma catedral. Galeria Filomena Soares, Lisboa.....	263
Fig. 55 - Francisco Tropa, in, <i>Terra Platónica</i> , 2012. Madeira, resina, fios, folhas e galhos de plantas.....	264
Fig. 56 - Francisco Tropa, vista parcial de <i>Farol e Gigante</i> , 2010. Bronze 120 x 40 cm (incluindo a extensão de corda). Galeria Quadrado Azul, Lisboa.....	265
Fig. 57 - Gerhard Richter, <i>3. Juli</i> . 2016. Óleo s / Impressão fotográfica, 12,6 x 16, 6 cm. Coleção particular Alemanha.....	266
Fig. 58 - Gerhard Richter, <i>September</i> , 2005. Óleo s / tela, 52 x 72 cm. (Uma obra inspirada em os trágicos acontecimentos em Nova Iorque de “11 de Setembro”). Coleção particular. EUA.....	267
Fig. 59 - Gerhard Richter s/ título, 2007. Espelhos sobre armação em inox. Suíça.....	267
Fig. 60 - Alberto Carneiro, <i>Ser árvore e arte</i> , 2002. Árvore, terra, relva, pedra, madeira, vidro Ø c. 1600 cm. Col. Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.....	269
Fig. 61 - Alberto Carneiro, <i>Árvore Mandala para os Gravadores do Cão</i> . Troncos de árvore de castanheiro e pedras de xisto. Museu Foz Côa.....	269
Fig. 62 - Andy Goldsworthy, s / título (working progress), 2002. Palhas e pequenas folhas que começam a entretecer uma construção que tem apoio numa árvore.....	270
Fig. 63 - Andy Goldsworthy, s / título, 2002. Construção com folhas suspensas de um galho de árvores.....	271
Fig. 64 - Anish Kapoor, <i>Sky Mirror Red</i> , 2007. Metal, Instalação. Kensington Gardens, Londres, 2010-2011.....	271
Fig. 65 - Gerhard Richter, <i>Vitral da Catedral de Colónia</i> , (detalhe) 2007.....	272
Fig. 66 - Andy Goldsworthy, s / título, 1983. Folhas naturais S 7 terra, Glasgow, Escócia	272
Fig. 67 - <i>O Templo do Pavilhão de Ouro</i> (Kinkaku-ji), Kyoto, reconstruído em 1955, depois de o templo original (1397) ter sido incendiado por um monge, em 1950.....	273
Fig. 68 - Michael Biberstein, <i>Landscape with Predella Nr.1</i> , 1987. Óleo s/ linho e acrílico s / madeira, 156 x 221 cm.....	276
Fig. 69 - Francis Bacon, <i>Estudo sobre a Pintura de Velázquez, Papa Inocêncio X</i> , 1953. Óleo s / tela, 140 x 120 cm. Galeria Doria Pamphili, Roma.....	281

Fig. 70 - Gerhard Richter, <i>Reader</i> , 1994. Óleo s / tela, 72 x 102 cm. Museum of Modern Art, São Francisco, EUA.....	282
Fig. 71 - Gerhard Richter, <i>Betty</i> , 1977, Óleo s / tela, 30 x 40 cm. Museum of Modern Art, São Francisco, EUA.....	282
Fig. 72 - Teresa Dias Coelho, s / título, série <i>Dores</i> , 1994. Óleo s / tela, 100 x 100 cm. Coleção particular.....	283
Fig. 73 - Teresa Dias Coelho, S / título, série <i>Dores</i> , 1994. Óleo s / tela, 100 x 100 cm. Coleção particular.....	283
Fig. 74 - Gianfranco Baruchello <i>Sobre a vida sexual do Cap. Nemo</i> , 1980. Esmalte e tinta da china s/ papel, 40 x 40 cm.....	292
Fig. 75 - Francisco Tropa, s / título, 2014. Exposição <i>Tesouros Submersos do Antigo Egipto</i> . Areia, quatro cubos de madeira sobre um estrado; um balde de ferro com areia. Pavilhão Branco, Lisboa.....	293
Fig. 76 - Banksy, s / título, 2018. Tintas polímeras s / parede. Mural em Londres.....	296
Fig.s 77, 78 e 79 - Banksy, <i>três murais de rua</i> . Stencil e tinta spray s/ parede. Londres, 2010.....	297
Fig.s 80 e 81 - Vhils, s / título. 2012. Mural no monte Fonte Santa Alandroal, 2016. Duas vistas da fachada do mural com rostos femininos. Mural s/ parede (uma espécie de baixo relevo pintado) trabalhado com berbequim e escopo. Alandroal.....	298
Fig. 82 - Pantónio, s / título, 2015. Pintura mural, acrílico e tintas polímeras, Évora 2015.....	298
Fig. 83 - Pantónio, <i>Andorinhas</i> , Festival Arte Urbana, Covilhã, 2015. Pintura Mural, acrílico s/ fachada, Rua Direita, Covilhã.....	299
Fig. 84 - Shrine, <i>Vista do Pavilhão de Informação</i> (InfoStand) 2018. Materiais recicláveis e pintura s/ madeira. Festival Boom 2018, Idanha a Nova.....	301
Fig. 85 - Colectivo, <i>Chilll Out Gardens</i> . Pintura s / madeira (tintas polímeras de canetas e spray) e efeitos de projecções de luzes. Festival Boom 2018, Idanha a Nova.....	301
Fig. 86 - Shrine, <i>Altar</i> , 2018. Materiais reciclados (garrafas, carcasas, grades) e pintura s / madeira e metal. Festival Boom 2018, Idanha a Nova.....	302
Fig. 87 - Alex Grey, <i>Net of Being</i> , 2009. Tinta Polímera s / tela, 268 x 212 cm. Frank M. Doyle Art Pavillon, Califórnia.....	303
Fig. 88 - Del Kathryn Barton, <i>Vem das Coisas</i> , 2010. Tintas de origem sintético- polímera, guache, aguarela e caneta) s / tela sintética. Painel de 240 x 349,8 cm. constituído por duas telas 240 x 179, 8 cm à esquerda e 240 x 189 cm à direita. Arte Gallery NSW, Sidney.....	304
Fig. 89 - Mona Caron, <i>Uma planta no Minhotão</i> , 2015. Virada Cultural Festival, Avenida S. João, S. Paulo.....	311

Capítulo IV

Fig. 90 - Caspar David Friedrich, <i>Monge à beira mar</i> , 1808-1810. Óleo s / tela, 100 x171,5 cm. Charlottenburg Palace, Charlottenburg, Alemanha.....	329
Fig. 91 - Claude Monet, perspectiva parcial de <i>Les Nymphéas</i> , <i>finalizado em 1926</i> . As oito telas rodeiam o espectador formando uma panorâmica elíptica, que tem cerca de cem metros lineares de pintura a óleo / tela. Paris, Museu da Orangerie.....	332
Fig. 92 - Joan Miró, <i>Siruana, el camino</i> , 1917. Óleo s / tela, 60,6 x 73,3 cm. Museu Reina Sofia, Madrid.....	336
Fig. 93 - Paul Cézanne, <i>Montanha Sante Victoire</i> , 1904. Óleo s / tela, 65 x 81 cm. Filadélfia.....	336
Fig. 94 - Joan Miró, <i>Bailarina escuchando el órgano de una catedral gótica</i> , 1945. Óleo s / tela, 197,1 x 130, 6 cm. Fukuoka City Art Museum, Kiushu, Japão.....	337
Fig. 95 - No interior do <i>Museu de Arte Visionária</i> , (stand of the Museum of Visionary Art) Festival Boom 2018, Idanha a Nova.....	341
Fig. 96 - Van Gogh: <i>Campo de Trigo com Corvos</i> , Julho de 1890. Óleo s/tela. 50,5x103 cm. Museu Van Gogh, Amesterdão.....	342
Fig. 97 - Perspectiva de <i>Pintura Rupestre</i> , cerca de 30 mil anos a.C. Grutas de Lascaux, França.....	343
Fig. 98 - Paul Klee, <i>Ad Marginem</i> , 1930. Aguarela s/papel envernizada, 46,3 x35,9 cm. Kunstmuseum, Basel, Suíça.....	351

Fig. 99 - Carlo Crivelli, <i>Anunciação</i> , 1486. Têmpera e óleo s/ madeira (transferida para tela), 207 x 146,7 cm. National Gallery, Londres.....	354
Fig. 100 - Michael Biberstein, <i>Landscape with Predella Nr.1</i> , 1987. Óleo s / linho e acrílico s / madeira, 156 x 221 cm. Coleção Hess.....	356
Fig. 101 - Michael Biberstein <i>Landscape with Predella # 3</i> , 1988. Acrílico/tela/algodão, 170 x 170 cm.....	357
Fig. 102 - Ambrogio Lorenzetti, <i>Anunciação</i> (Anunciação do Anjo a Maria, seguindo São Lucas evangelista), 1344.Têmpera e ouro s/ papel, 127 x 120 cm. Pinacoteca Nacional de Siena, Itália.....	358
Fig. 103 - Michael Biberstein, <i>Untitled (Double Landscape)</i> 1988. Óleo / tela / óleo / madeira, 36 x 70 cm.....	358
Fig.104 - Michael Biberstein, <i>Double Landscape with Predella</i> , 1990. Acrílico s / tela, 160 x 290 cm. FRAC, Paris.....	359
Fig.105 - Michael Biberstein <i>Untitled (Double Landscape)</i> ,1990. Acrílico sobre tela,198 x 246 cm. Russian Museum. S. Petersburg.....	360
Fig. 106 - Michael Biberstein <i>State Atractor</i> , 1991. Acrílico s/tela, 268 x 414 cm. Coleção Hess.....	361
Fig. 107 - Michael Biberstein <i>Untitled Double Landscape</i> ,1999. Acrílico s / tela, 180 x 190.cm. Coleção particular.....	362
Fig. 108 - Michael Biberstein, vista da maquete para a pintura do tecto da Capela de Santa Isabel de Lisboa.....	364
Fig. 109 - Michael Biberstein, <i>Untitled</i> , 1972. Acrílico s / tela, 30 x 30 cm.....	365
Fig. 110 - Michael Biberstein <i>Untitlet (4 Triângulos)</i> , 1974. Acrílico e Gaze. 170 x 170 x 1707 cm.....	365
Fig. 111 - Michael Biberstein <i>Untitled gauze, (grey/green)</i> , 1974. Acrílico, gaze,170 x 170 cm.....	365
Fig. 112 - Michael Biberstein <i>Untitled (waterfall)</i> 1974. Acrílico, gaze, 240 x 200 x 60 cm.....	366
Fig. 113 - Michael Biberstein <i>Untitled gauze, (indigo / tt)</i> , 1975. Acrílico, gaze,170 x 50 x 170 cm.....	366
Fig. 114 - Michael Biberstein <i>Untitled Installation</i> , 1979.....	366
Fig. 115 - Michael Biberstein <i>Monochrome</i> , 1980. Acrílico sobre madeira.....	366
Fig. 116 - Michael Biberstein, <i>Wall-FloorPiece</i> ,1980. Acrílico s / madeira.....	367
Fig. 117 - Michael Biberstein <i>KitKat</i> ,1983. Vidro s / acrílico na parede.....	367
Fig. 118 - Michael Biberstein <i>Flyer</i> , 1983. Acrílico s / pasta de gesso cartonado.....	367
Fig. 119 - Michael Biberstein <i>Chasm # 3</i> , 1988. Acrílico/linho e tijolos, 230 x 210 cm.....	367
Fig. 120 - Michael Biberstein <i>Chasm # 6</i> , 1988. Acrílico/linho/cimento, 210 x 172 cm.....	368
Fig. 121 - Michael Biberstein, <i>Tripple- Attractor</i> , 1990. Acrílico s / tela, 290 x 540 cm. Kunstforum, Aachen, Suíça.....	368
Fig. 122 - Michael Biberstein, <i>J- Attractor</i> , 2004. Óleo s / linho, 340 x 195 cm.....	369
Fig. 123 - Michael Biberstein, <i>T- Attractor</i> , 2000. Acrílico s / tela., 310 x 275 cm. Coleção particular. Portugal.....	369
Fig. 124 - Michael Biberstein, <i>Mood Indigo</i> , 2009. Acrílico s / linho, 180 x 220 cm. Coleção privada.....	370
Fig. 125 - Michael Biberstein, <i>Fernando's Glider + DNA stone</i> , 2008. Acrílico s / linho 180 x 410 cm. e acrílico s / pedra, 50 x 80 x 40 cm. Coleção particular.....	371
Fig. 126 - Michael Biberstein, <i>Green Glider</i> , 2009. Acrílico s / tela, 170 x 280 cm. Galeria Cristina Guerra, Lisboa.....	372
Fig. 127 - Michael Biberstein, <i>Glider</i> , 1993. Acrílico s / tela, 180 x 320 cm. Gulbenkian / CAM, Lisboa.....	372
Fig. 128 - Paul Gauguin. <i>De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?</i> 1997. Óleo s / tela, 139,2 x 374,6 cm. Museu de Belas Artes, Boston.....	376

Fig. 129 - Paul Gauguin, <i>Mahana no Atua (Day of the God)</i> , 1984. Óleo s / tela, 66 x 87 cm. Art Instituto of Chicago, EUA.....	376
Fig. 130 - Paul Gauguin, <i>Te Rerioa (Le Rêve)</i> , 1897. Óleo s / tela, 95 x 132 cm. Courtauld Coclelton, Londres.....	377
Fig. 131 - Paul Gauguin, <i>Joyeusetés</i> , 1892. Óleo s / tela, 75 x 94 cm. Museu D' Orsay, Paris.....	378
Fig. 132 - Paul Gauguin, <i>Manao tupapau (L' Esprit des morts veille)</i> , 1893. Óleo s / tela 73 x 92 cm. A. Conger Goodyear Collection, EUA.....	380
Fig. 133 - Paul Gauguin, <i>Nevermore O Taiti</i> , 1897. Óleo s / tela 50 x 116 cm. Courtauld Coclelton, Londres.....	380
Fig. 134 - Francis Bacon, <i>Três Estudos para o retrato de Isabel Rawsthorne</i> , 1966. Óleo s / tela, 81,3 x 68,6 cm. Tate Gallery, Londres.....	381
Fig. 135 - Francis Bacon, <i>Portrait of George Dyer Talking</i> , 1966. Óleo s/ tela, 200 cm x 150 cm. Coleção particular.....	383
Fig. 136 - Francis Bacon, <i>Setead figure</i> , 1983. Óleo s / tela, 71 x 101 cm.....	384
Fig. 137 - Caravaggio, <i>A descrença de S. Tomé</i> , 1601-2. Óleo s / tela, 107 x 146 cm. Bildergalerie, Potsdam.....	386
Fig. 138 - Paula Rego, duas pinturas da <i>Série menina com cão</i> . 1986. Pastel e óleo s / tela, 120 x 160 cm. Casa das Histórias, Cascais.....	389
Fig. 139 - Paula Rego, <i>Branca de neve engolindo a maçã envenenada</i> , 1995. Pastel s / papel montado em alumínio, 120 x 160 cm. Casa das Histórias, Cascais.....	391
Fig. 140 - Paula Rego, <i>Amor</i> , 1995. Pastel s / papel montado em alumínio, 120 x 160 cm. Casa das Histórias, Cascais.....	393
Fig. 141 - Yves Klein, <i>Salto para o Vazio</i> , (Saut dans le Vide), Fontenay-aux-Roses, France, October 1960.....	394
Fig. 142 - Yves Klein, <i>Monochrome Blue</i> , 1959. 7 x 10 cm, Gelsenkirchen Opera House, Alemanha.....	396
Fig.s. 143, 144, 145 - Yves Klein, <i>Antropometrias</i> , 1960-1. Impressão de corpo humano com solução de pigmento e resina s / parede papel e tela.....	395
Fig.s 146, 147 - Yves Klein, s / título 1957. 22 5/8 x 12 1/2 x 4 5/8" Museu Moma, Nova Iorque. <i>Princesse Helene</i> , 1960. Solução de óleo e pigmento, estampada com esponja em papel s/ madeira, 198 x 128 cm. Museu Moma, Nova Iorque.....	396
Fig.s 148 e 149 - Yves Klein, <i>La vague</i> , 1957. Bronze e pigmento azul, 77,5 x 57 x 17,9 cm. <i>Vitória de Samotrácia</i> , 1962. Resina sintética, pedra, metal e pigmento, 51,5 x 25,5 x 25 cm. e 7 x 14,5 x 21 (base). Ambas no Museu Rainha Sofia, Madrid.....	396
Fig. 150 - Yves Klein, <i>People Begin to Fly</i> , 1961. The Menil Collection, Houston, EUA.....	397
Fig. 151 - Yves Klein <i>La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée</i> (mais conhecida por exposição do vazio). 1958. Vista parcial de uma sala vazia com as paredes pintadas a branco, na Galeria Iris Clertr, Paris.....	398
Fig. 152 - Mark Rothko, s / título. 1942. Óleo e grafite s / linho, 61 x 81 cm. National Gallery of Art, Washington.....	400
Fig. 153 - Mark Rothko, <i>(Rust and Blue) [Brown, Blue, Brown on Blue]</i> , 1953. Óleo s / tela, 294 x 232,4 cm. Museu de Arte Contemporânea. Los Angeles.....	400
Fig. 154 - Mark Rothko, s / título, 1951. Óleo s / tela, 295,3 x 256,9 cm. Coleção Paul Mellon, Upperville, Virginia, EUA.....	401
Fig. 155 - Mark Rothko, <i>Purple, White and Red</i> , 1953. Óleo s / tela, 197,2 x 208,3 cm. The Art Institute of Chicago, EUA.....	401
Fig. 156 - Mark Rothko, <i>Blue and Grey</i> , 1962. Óleo s / tela,, 201,3 x 175,3 cm. Fondation Beyeler, Basileia, Suíça.....	401
Fig. 157 - Perspectiva de uma rua em Chief-Chaouen, 1989.....	402
Fig. 158 - Mark Rothko, <i>Tríptico de painéis</i> , 1970, no interior da Capela de Rothko" Houston (1971). Vista parcial do interior da capela, abside Norte. Houston, Texas, EUA.....	404

Fig. 159 - Mark Rothko, disposição das obras na planta octogonal, com uma claraboia central, e vista parcial da fachada Sul. Houston, Texas, EUA.....	405
Fig. 160 - Rothko, <i>Pintura da abside Sul</i> da Capela de Rothko, 1970. Óleo s/ tela, 257 x 192,3 cm. Houston, Texas, EUA.....	406
Fig. 161 - Joan Miró, Tríptico, <i>Bleu I, Bleu, II e Bleu III</i> , 1961. Óleo s / tela, 270 x 355 cm, colecção Hubert Givenchy, Paris. (na foto exposição retrospectiva do Pintor na Tate Gallery, Londres.....	407
Fig. 162 - Joan Miró, Tríptico, <i>Bleu I, Bleu, II e Bleu III</i> , 1961. Óleo s / tela, 270 x 355 cm, colecção Hubert Givenchy, Paris.....	408
Fig. 163 - Joan Miró, <i>Estrella Azur</i> , 1927. Óleo s / cartão. 176 x 116 cm. Colecção particular.....	411
Fig. 164 - Joan Miró, <i>Paisaje com gallo</i> , 1927. Óleo s / tela, 131 x 196,5 cm. Fundation Bayeler, Basileia.....	412
Fig. 165 - Joan Miró, <i>Banhista</i> . 1925. Óleo s / tela, 131 x 196,5 cm. C. Georges Pompidou, Paris.....	414
Fig. 166 - Michael Biberstein, <i>Lap III</i> , 2013. Acrílico s / linho. Museu Estremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Badajoz.....	415
Fig. 167 - Michael Biberstein, <i>Big Blue</i> , 2007. Acrílico s / linho, 230 x 480 cm. Hess Colection.....	417
Fig. 168 - Michael Biberstein, <i>From Red To Blue and Back Again</i> . 2010. Acrílico s / linho. Flatland Redux, Guimarães.....	418
Fig. 169 - Michael Biberstein, <i>Mellow Yellow</i> , 2004. Acrílico s / linho, 170 x 180 cm. Galerie Rosenberg, Suíça.....	419
Fig. 170 - Michael Biberstein, <i>Purple Haze II</i> , 2009. Acrílico s / tela, 100 x 190 cm. Galeria Pedro Oliveira, Porto.....	420
Fig. 171 - Michael Biberstein <i>Small Romantic Landscape</i> , 2012. Acrílico s / linho, 120 x 1120 cm. Galeria Cristina Guerra, Lisboa.....	421
Fig. 172 - Gerhard Richter, 8.4.89., 1989. Óleo s / impressão fotográfica. 10,1 x 14, 8 cm. Colecção privada, Suíça.....	422
Fig. 173 - Gerhard Richter, 11. 2., 1998. Óleo s / impressão fotográfica. 10, x 14, 7 cm. Colecção privada, Alemanha.....	422
Fig. 174 - Gerhard Richter, 7 de April.05, 2005. Óleo s / impressão fotográfica. 14,8 x10 cm. Colecção privada, Alemanha.....	424
Fig. 175 - Gerhard Richter, <i>Davos S</i> . 1981. Óleo s / tela, 70 x 100 cm. Colecção particular.....	425
Fig. 176 - Gerhard Richter, <i>Piz Lunghin</i> , 1995. Óleo s/ tela, 62 x 82 cm. Colecção particular.....	425
Fig. 177 - Gerhard Richter, <i>Haggadah</i> , 2005. Óleo s / tela, 152 x 152 cm. Colecção privada.....	427
Fig. 178 - Gerhard Richter, (vista parcial da exposição), série <i>4900 Colours</i> , 2007- 2008. Laca s / Alu Dibond. Serpentine Gallery, Londres, 2008.....	428
Fig. 179 - Anselm Kiefer detalhe de um fotograma de <i>Over your cities grass will grow</i> , 2000-2010. Um documentário da obra do artista alemão que explora aspectos cenográficos criados sobre uma paisagem natural. Barjac.....	429
Fig. 180 - Anselm Kiefer, <i>Osiris and Isis</i> , 1985-87. Óleo e Acrílico com acoplagem de elementos tridimensionais, 379,73 x 561,34 x 24, 13 cm. MOMA, S. Francisco.....	430
Fig. 181 - Anselm Kiefer, vista parcial da exposição retrospectiva <i>L' événement Anselm Kiefer</i> . Centre George Pompidou, Paris, 2016.....	431
Fig. 182 - Anselm Kiefer, vista parcial da exposição retrospectiva <i>L' événement Anselm Kiefer</i> . Centre George Pompidou. Paris. 2016.....	432
Fig. 183 - Anselm Kiefer, <i>Varus</i> , 1976. Óleo e acrílico s / serrapilheira. 200 x 270 cm. C. Georges Pompidou, Paris.....	433
Fig. 184 - Anselm Kiefer, <i>As célebres ordens da noite (Die berühmten Orden der Nacht)</i> , 1997. Acrílico e emulsão s / tela, 514 x 503 x 8 cm. Guggenheim, Bilbao.....	434
Fig. 185 - Katharina Grosse, <i>I think this is a pine tree</i> , 2013. <i>Acrylic on wall, floor and trees</i> 590 x 1,300 x 900 cm.....	462

ÍNDICE

Dedicatória.....	5
Agradecimentos.....	6
Resumo	7
Abstract.....	8
Índice Geral.....	9
Epígrafe.....	11

INTRODUÇÃO.....	13
-----------------	----

I - IDENTIDADE DRAMÁTICA E COMOÇÃO DO SUJEITO. UMA PERSPECTIVA SOBRE A REVOLUÇÃO SUBJECTIVA DA IDADE MODERNA.....39

1- Drama Como Vector Tensional Mitopoético.....40

1.1- Modernidade e fluxo para contemporaneidade.....	49
1.2 - Da fenomenologia do performativo e da aproximação ao real.....	56
1.2.2 - A identidade e a problemática dum conceito de fenomenologia em estranhamento da sua “diferenciação-a-subjectiva”.....	63
1.2.3 - Forma, vitalismo, repetição e o revivalismo pós-modernista.....	64
1.2.4 - Da banalidade, da idiotia e do sentir um drama humano não antropocêntrico.....	68

2 - O Sentir Cósmico, o Sentir Teátrico e a Metáfora do Real na Contemporaneidade.....70

2.1 - Drama poético e ritualidade em processo.....	73
2.1.1- Como pensar a resiliência do vitalismo.....	74
2.2 - Infirmação de uma identidade estético “a-subjectiva”.....	87
2.2.1- Planos de ritualidade e experiências criativas do sentir.....	90

3 - A Poética Contemporânea e a Coalescência do Real e da Experiência Estética. Quatro Exemplos: Francisco Tropa, Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy e Rui Chafes.....93

3.1 - <i>Scenario</i> de Francisco Tropa.....	95
3.2 - <i>Arte Vida / Vida Arte - Revelações de Energias e Movimentos da Matéria</i> de Alberto Carneiro e Caminhos de Andy Goldsworthy.....	98
3.2.1 - Alberto Carneiro: <i>Arte Vida / Vida Arte - Revelações de Energias e Movimentos da Matéria</i> no Museu de Serralves em 2013.....	100
3.2.2 - <i>Caminhos de Andy Goldsworthy</i>	104
3.3 - <i>Passagem Pela Porta Estreita</i> de Rui Chafes em Sassi Matera.....	107
3.4 - Aprender com a natureza. co-criação e criatividade do possível. Uma inversão do platonismo.....	114

4 - Discursos Cruzados na Heurística da Espaço-Temporalidade.....122

4.1 – Personificação e ambiguidade entre exterior e interior do drama.....	124
4.1.1- A ritualidade e a atopia das dimensões espaço-temporais.....	126
4.1.2- Lugares cenográficos.....	129

II - A BELEZA INQUIETANTE. PROPEDEUTICA DA ARTE COMO RESILIÊNCIA VITAL E TRÂNSITO PARA O REAL.....	133
1 - A Beleza e o Drama. O Real como Abismo.....	134
1.2 - <i>Mimesis</i> , simulacro e a imagem-humana.....	137
1.2.1 - O excesso e a cisão da imagem. A imagem-humanizada e a incorporação de uma “meta-física”.....	140
1.3 - Fluxo do ritual e planos de aculturação. Interior/exterior, abstracto, vazio e abissal.....	144
1.3.1 - O poder simbólico e a abstracção do real.....	145
2 - O Belo Para Além do Feio.....	154
2.1- Grandeza e abismo.....	155
2.1.2 - Imensidão e fragmento.....	157
2.1.3 - A beleza e o real para além da organicidade vital.....	160
2 - Do Belo como Hiato do Ver Abissal.....	167
3.1 - O belo que unifica em função de uma totalidade em movimento.....	176
3.1.1- Totalidade, a beleza inquietante e o sublime.....	179
3.1.3 - Drama e a sobreposição espaço-temporal dos planos de imagem.....	181
4 - «O Trágico é Agora».....	185
4.1-Preâmbulo para uma perspectiva do belo-trágico.....	193
4.2 - Da permeabilidade da beleza a discursos cultores da natureza. Rothko e Bacon. Miró, Kiefer e o resto de uma beleza permeável a uma comoção trágica.....	200
4.2.1- Rothko e Bacon: o plano etéreo e o plano háptico na realidade da comoção humana.....	208
4.2.2 - Do drama pictórico e o esboroar dos êxtases: beleza, morte e sacrifício.....	213
4.2.3 - Miró e Kiefer: permeabilidade da arte e da natureza na transgressão dos limites, do êxtase ao lugar da morte.....	214
III- ENIGMA E TENSÃO MITOPOÉTICA.....	221
1 - A Arte como Enigma.....	222
1.1 - O trajecto do sujeito e o excesso da arte.....	226
1.2.1- O trajecto para uma senciência naturans e o sujeito de equívoco.....	229
2 - Presenças Reais, barbárie, sensologia e a linguagem da arte e da sua sombra.....	234
2.1- Lacoue-Labarthe e o exemplo do enunciado poético.....	237
3 - A Morte como Desdobramento da Imagem.....	241
3.1 - Resistir ao logo-centrismo.....	243
3.2 - Estratégia da beleza.....	248
4 - O <i>Devir da Imagem-Sensação</i> deleuziana.....	252
5 - Da Pluralidade dos Discursos e dos Ritos.....	270
5.1- Intuição poética e pluralismo hermenêutico.....	274
5.3- Da imaginação do real como cinemática do Outro.....	280
6 - Paradoxos: o resto e o atopus mitopoético.....	286
6.1- Rito e o “Mito” da Co-Criação.....	295

6.1.2 – «Progresso» e trânsitos na arte.....	306
6.1.3 - A morte de todos os mitos ou a tensão trágica.....	309
IV - A PINTURA, O FIGURAL E A SUA SOMBRA.....	315
1 - O Figural e o Atopos Mitopoético.....	316
1.1- Mitopoética e cor.....	321
1.2 - A plasticidade do pictórico e as suas sombras.....	327
1.2.1- A sombra romântica do sublime e do apofásico.....	328
1.2.2 – A pintura e a sua sombra expressionista.....	333
2 - Mitopoética da Beleza e do Trágico Contemporâneos.....	338
2.1 - O figurável de uma panorâmica impossível.....	339
2.1.1 - Duma impossibilidade do todo a uma unidade do Belo-trágico.....	344
2.1.2 - Do <i>scriptural</i> de Paul Klee ao panorâmico de Michael Biberstein.....	347
2.1.3 - O <i>scriptural</i> , a <i>imagem-sensação</i> e o drama da <i>mimesis</i> nas <i>margens da representação</i>	349
3 - Viagens ao Figural e Propedêutica da Espacialidade Pictórica. Gauguin, Bacon, Paula Rego; Caravaggio, Yves Klein, Rothko, Miró, Gerhard Richter, Michael Biberstein e Anselm Kiefer.....	373
3.1 - Gauguin. Partir de Viagem ao paraíso primitivo com gente humana lá dentro.....	376
3.1.2 - O trânsito grotesco da nossa carne. Do horror e da Tragicomédia em Caravaggio, Bacon e Paula Rego.....	381
3.2 - Salto para o vazio com vista para a realidade de Yves Klein.....	393
3.3 - Viagem aos êxtases de Rothko e Miró. O trágico em Rothko e a felicidade em Miró.....	399
3.4 - O lugar onde se está bem e a nostalgia do natural. Michael Biberstein: da sintaxe visual.....	415
3.4.1 - Gerhard Richter e a opacidade do branco ficcional.....	421
3.4.2 - Anselm Kiefer e o sitiar de uma catástrofe.....	428
4 - Estranheza e Magnificência da Pintura e da Sua Sombra.....	435
4.1- A grandeza e a sua sombra.....	436
4.1.2 - A crise da pintura e o culto do belo-trágico emergente.....	440
4.2 - A <i>incorporação críptica</i> e o sentir <i>teátrico</i>	443
4.2.1 - A sombra metafísica.....	458
4.3 - Ágalma e o julgamento admirável.....	449
5 - O Resto e a Sombra da Arte.....	452
5.1 - O campo expandido da pintura e a resiliência de uma <i>poesis</i> contemporânea.....	456
5.1.1 - O resto e a sombra da pintura.....	462
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	469
BIBLIOGRAFIA.....	481
ÍNDICE DE FIGURAS.....	513
ÍNDICE GERAL.....	521